كولين ويلسون

اتجاهات في الرواية الحديثة

منذ مدة من الزمن طويلة، ومشكلة الخيال عندي مصدر سحر مقيم. ولقد جمعت من المذكرات والملاحظات ما يبشر بأن يكون كتابا ضخما في ذلك الموضوع. ولكني قبل أن أبدأ في تأليف ذلك الكتاب، سأحاول هنا في هذا المقال أن أعطي صورة عامة وعجالة قصيرة لذلك الموضوع، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا في الحقيقة بمادة الكتب الأولى التي ألفتها، وعلى الأخص رواية «الغريب» وكتاب «عصر الهزيمة».

وللشاعر و. ب. ييتس أبيات من الشعر تنفذ مباشرة إلى قلب الموضوع. فهو يقول:

«الأسماك الشكسبيرية سبحت في البحار بعيدا عن البر.

والأسماك الرومانتيكية تسبح في شباك، وتأتي قريبة في متناول اليد.

فما كل هذه الأسماك التي ترقد على الشاطيء لاهثة؟» ومعنى هذا أن خيال شكسبير كان موضوعيا، فقد كان يقص القصص مثلما كان يحكيها منشدو القصائد الشعبية القديمة. ولقد لاحظ العديد من النقاد أنه من المستحيل أن تكتشف شيئا عن حياة شكسبير وآرائه واعتقاداته من سطور مسرحياته. أما الشعراء الرومانتيكيون فقد كان اتجاههم أكثر تعبيرا عن شخصياتهم، إذ كانوا يشعرون بالحاجة إلى الحديث عن أنفسهم. فلم يكن ممكنا أن يكتفي شلي أو وردزورث بقص قصة فحسب، بل الواقع أن وردزورث لا يجيد تماما عندما يقص قصة بقدر ما يجيد عندما يصف عواطفه الخاصة.

ولكننا عندما نصل إلى القرن العشرين يجابهنا موقف غريب. فالرومانتيكية قد علمت الأدباء أن يتحدثوا عن أنفسهم بلا حياء أو خجل. ومع ذلك فلم يحدث إلا في أوائل قرننا العشرين هذا أن عمد بعض الأدباء إلى الحديث عن لا شيء سوى أنفسهم. فكل رائع في مؤلفات جيمس جويس ليس إلا بعض قصة حياته في شيء من التستر. وفي كل روايات أولدس هكسلي، تجد البطل ذا شخصية ضعيفة حساسة، مما دعاني إلى أن أسميه في مجال آخر بالرجل الذكي المائع، ولكننا نصل إلى أقصى مدى الذاتية عند تلميذ جويس، الكاتب صمويل بيكيت.

وهناك نقطة فرق ظاهرة مباشرة بين خيال شكسبير وخيال الروائي الواقعي الحديث. وأنا أريد هنا أن أوجه الانتباه خاصة إلى تلك التفرقة على أنها لب هذه المشكلة. فأدب شكسبير وهوميروس ديناميكي ذو طاقة خاصة متفجرة، وهو على الدوام يصف عواطف غير عادية ومواقف غريبة. وقد كان ممكنا للشاعر بيتس، بدلا من أن يتحدث عن أنواع الأسماك، أن يقارنه بطائر يشرف بناظريه على منظر شامل عريض، لأنه يطير عاليا في الأجواء. أما الرومانتيكيون فانهم عندما تحولوا إلى أدب أكثر ذاتية، صاروا كذلك أقرب إلى سطح الأرض. أما جيمس جويس، فانه قطعا ليس بطائر، بل هو حيوان بري يعيش على وجه الأرض. ولكن شخصيات روايات صمويل بيكيت هي خير رمز للخيال المرتبط بالأرض، اللاصق بالتراب. ففي روايته «مولوي» تقضي الشخصية الرئيسية في الرواية جل وقتها تزحف على بطنها في حفرة، وفي مسرحيته «نهاية اللعبة»، تجد أحد شخصياتها مشلولا يتحرك في كرسي بعجلات، وتجد شخصيتين فيها قد فقد كل منهما ساقيه، ويعيش كل منهما في صندوق قمامة. وكل روايات بيكيت جامدة تكاد لا تتحرك، وقد يبدو أنه في تطوره يتجه تدريجيا نحو الجمود الخالص، حتى أنه يمكنني أن أقول إن الرمز النهائي لخيال بيكيت سيكون لا رجلا يزحف على بطنه، وإنما قطعة من الحجر الصلد لا تتحرك.

ولقد حاولت أن أبين هنا مشكلة أساسية من المشاكل الهامة في الأدب الحديث. فان ذلك الأدب في انشغاله الدائم واهتمامه بالأمانة التامة، قد صار معرضا لخطر أن يصل إلى الجمود ثم يصير أخيرا ميتا تماما.

ومرة أخرى لا بد لي أن أعود إلى الشاعر بيتس ليساعدني على توضيح فكرتي، إذ

لم يوجد أديب أكثر منه اهتماما بالمشاكل الأساسية للخيال في عصرنا هذا. ففي قصيدة رائعة أخرى عنوانها «هجر حيوان السيرك» يتحدث ييتس عن مواضيع قصائده ومسرحياته الأولى عن أبطال إيرلندا وقديسيها، ولكن ينهي القصيدة باعترافه هذا:

«هذه الصور الجبارة، لأنها كاملة
نبتت في ذهن خالص، ولكن من أين بدأت؟
من كومة قمامة، أو كناسة شارع . . .
. . . والآن وقد ضاع سلّمي،
لا بد أن أرقد حيث تبدأ كل السلالم
في حانوت القلب العفن حيث الأسماك والعظام».

ويقول ييتس هنا إن الخيال سلّم نتسلقه خارجين عن طريقه من كل ما هو عادي عامي أو مبتذل، ولكنه ينتهي بالاعتراف بأن ذلك هروب وقتي فقط، فانك لا يمكنك بالطبع أن تحيا حياتك كلها فوق رأس سلم.

دعنا إذن، في سبيل الايضاح، نتخيل ما قد يقوله ناقد ماركسي عن هذه الملاحظات التي يقدمها لنا ييتس. فقد يقول الناقد بداءة: «إنه من الحق أن أغلب الخيال هروب من الواقع، والحقيقة الواقعة هذه هي ظروف الفقراء الاقتصادية التي تشبه كثيرا حانوت الأسماك والعظام. وأغلب الفن إضاعة للوقت غبية، وهو حليف للأغنياء في إقناع الفقراء بالرضا والقناعة. وقد كانت حياة ييتس ضياعا كلها، فقد قضاها يحاول أن يهرب من الواقع باختراع قصص خيالية سخيفة، وانتهى أخيرا إلى الاعتراف بأن هروبه كان فقط وقتيا، فلا عجب إذن في أنه مات تملؤه المرارة وخيبة الأمل». وهذا الرأي يبدو في ظاهره صادقا معقولا. ولكنه صادق معقول فقط إذا كانت وجهة نظرك ضيقة محدودة الأفق، وكنت رجلا من السهل إقناعك. فلا يوجد إنسان يظن أن الحقيقة الواقعة هي مرادفة لبطون متخمة وحساب كبير في مصرف، ولكن المقاييس الماركسية تقودنا فوق ذلك إلى اعتبار بيكيت أديبا أعظم من شكسبير، إذ أنه أقرب اتصالا والتصاقا من شكسبير بالأرض، وهو لا يبذل أي جهد للهروب من هذا الوضع المقيت.

ولكي نرى هذه المشكلة في وضوح تام، وهو أمر ضروري كخطوة أولى واجبة نحو محاولة حل المشكلة، دعنا نتدبر هذا السؤال: «لماذا يكتب بيكيت بالطريقة التي يكتب

بها؟» وقد يكون قراؤنا المتحدثون فقط بالعربية لا يعرفون كثيرا عن أعمال بيكيت الأدبية، لذلك سأحاول أن أعطي موجزا مختصرا عن أعماله وآرائه. ومن المحتمل أن أول أثر وأعظمه على بيكيت، كان رواية «أوبلوموف» للكاتب الروسي جونشاروف. وكان أوبلوموف مثاليا روسيا يقضي كل وقته مضطجعا على سريره، غير قادر على حمل نفسه على القيام من ضجعته أو عمل أي شيء، فهو رمز خالص لكسل طائفة من المثقفين الروس في مطلع القرن التاسع عشر.

وقد كانت رواية «مورفي»، أول روايات بيكيت، عن ايرلندي شاب يقضي كل وقته في حجرته لا يعمل شيئا. وأول جملة في تلك الرواية تمثل أدب بيكيت تمثيلا صادقا، فهو يقول: «وأشرقت الشمس — إذ لم تجد من ذلك بدا أو بديلا — على ما ليس بجديد». فالشمس إذاً تشرق لأنه محتم عليها أن تشرق، وهي تشرق على نفس العالم القديم، مما يجعلنا نشعر على التو باحساس من الموات والعبث. ولعل هذا ينطبق على أغلب كتبه ومسرحياته. ومسرحيته الشهيرة «في انتظار جودو» وهي تختلف عن معظم أدبه في أنها مضحكة جدا، تدور حول صعلوكين ينتظران تحت ظلال شجرة رجلا اسمه جودو، ولكنه لا يأتي أبدا. والصعلوكان يعيشان في بلد عجيب غير معين، وهما دائما الاشارة في حديثهما إلى عالم مشعوذ مجنون يحيط بهما.

ولن أدخل في تفصيلات أكثر من هذا عن أعمال بيكيت الأدبية، فكلها عن كائنات بشرية تافهة لا تستريح ولا تستقر، تعيش كلها في عالم شبيه بالأحلام. ولا شك أن بيكيت سيدعي بأن شخصياته جميعا ترمز إلى الوضع الانساني. فنحن جميعا نعيش في كون غريب مجنون تعذبنا فيه قوى لا نفهمها، منتظرين أمرا لا يحدث أبدا. وقد يكون ذلك حقيقة محتملة، ولكنه إن كان حقا، فانه بالتالي يضعنا مرة أخرى أمام تلك المعضلة التي عبر عنها بيتس في قصيدته عن الأسماك الشكسبيرية. وقد كانت رواية بيكيت الأولى «مورفي» لبقة الأسلوب، قراءتها ممتعة، ولكن رواياته مالت تدريجيا إلى أن تكون أكثر إبهاما، ومالت شخصياته إلى ان تكون أقل وضوحا في تعبيرها عن ذواتها، ومالت أحداث رواياته إلى أن تكون بالتدريج أكثر غموضا، وأكثر شبها بعالم الأحلام. ولعل النهاية المنطقية لتطور روايات بيكيت هي أن تصير صوتا نائحا طويلا، وتأوها خافتا ممتدا. وليس قصدي من هذا التشبيه لباقة أسلوب أو بلاغة لفظية،

فان روايتي بيكيت الأخيرتين تشبهان بعض تلك الفقرات التجريبية التي نقرأها في رواية «يوليس» لجيمس جويس، ولو أنها أقل وضوحا من هذه بكثير. وقد يمكننا الدفاع عن هذه الروايات بقولنا إنها لا يقصد بها أن تقرأ وتفهم كما تقرأ روايات ديكنز مثلا، فانها أكثر شبها بالموسيقى: إثارات لأحوال نفسية وذهنية هلامية غير محددة. ولكن قد يكون من الأفضل لمؤلفنا في مثل هذه الحالة، أن يترك ميدان الأدب إلى التأليف الموسيقي.

وهناك فصل في رواية «يوليس» يمكن اتخاذه كخلاصة جوهرية لمشكلة الخيال هذه. فهو يصف فيها حجرة انتظار في مستشفى، حيث تنتظر جماعة من الناس خبر ميلاد طفل. ولكن أسلوب هذا الفصل غريب للغاية، فهو يبدأ باستعمال أسلوب وثيقة من أقدم الوثائق في الأدب الانجليزي هي «حوليات التاريخ الأنجلو ساكسوني»، التي تعزى إلى الملك ألفرد. وكلما مضينا في قراءة هذا الفصل كلما تغير الأسلوب بالتدريج إلى أن يصير أسلوبا حديثا. ففي نقطة نحذو حذو أسلوب «يوميات بيبس»، ثم أسلوب روايات ديكنز، حتى ننتهي أخيرا إلى أسلوب الصحف اليومية الحديثة.

وقد قال أحد النقاد إن جويس يقول لنا هنا فيما يبدو: «إليك هنا كل الأساليب التي كان محتملا أن يتخذها الكتاب قبلي لمعالجة الموضوع، فانظر كيف يبدون جميعا غاية في السخافة وعدم الأمانة والاخلاص إذا قارنتهم بي!» — وذلك بالطبع لب رواية «يوليس» ومعناها الحقيقي. ومهما كان نصيب جويس من الصحة أو الخطأ في اعتقاده بأنه أقدر من أي كاتب سابق على مجابهة الحقيقة والواقع مباشرة، فانه من الحق أن يقال إن «يوليس» كتاب ينصف بجمود كلي، وكان النقاد على حق حين أعلنوا أن جويس قد مضى بفن الرواية إلى نقطة من المستحيل على أي روائي أن يتخطاها بعده. ولم يكن بمقدور جويس نفسه أن يكتب «يوليس» أخرى، فقد وصل بفن الرواية إلى طريق مقفول نهايته. وهو في محاولته أن يصف الحقيقة الواقعة في دقة كاملة، قد قضى قضاء مبرما على احتمالات سرد روايات عادية.

وتلك هي المعضلة التي تجابه الروائي الحديث. فهو في القرن العشرين يشعر بأنه يجب عليه أن يحاول أن يقترب أكثر من الحقيقة الواقعة. وما كان من بأس أن يكون هومبروس وشكسبير وأمثالهما أدباء كل مقصدهم تسلية جمهورهم، أما الآن فلا يحاول

ذلك إلا أدباء الدرجة الثانية. أما الأدباء الممتازون الذين يعالجون الأدب في مسئولية وجدية، فانهم يحاولون أن يعبروا عن حقيقة الانسان والعالم والكون، وهو ما لا يمكن لأية حكاية عادية مسلية فحسب أن تعبر عنه. فهناك حاجة إلى الرموز، والأدب مضطر إلى استعارة بعض وسائل التعبير التي تتخذها الموسيقى والفنون الأخرى. وآخر مظاهر هذا الاتجاه تجدها في حركة «الواقعية الجديدة» عند بعض الكتاب الفرنسيين الذين يتزعمهم آلان روب جرييه. وروب جرييه يرفض أن يأخذ بيد القارىء إلى أعماق شخصياته، ويرفض أن يوثق عرى الصلة والثقة بينه وبين القارىء كما كان يفعل عادة ديكنز وترولوب مثلا. (يقول ترولوب في إحدى رواياته: «والآن أيها القارىء: هل تجعل القسيس يتزوج الآنسة جونز، أم نجعلها ترفض أن تتزوجه؟») أما روب جرييه فانه يقتصر على وصف الأشياء، فقد يملأ صفحات ثلاث بوصف إصيص زهر على مائدة. وكتاباته أقرب إلى فن التصوير الفوتوغرافي منها إلى فن الرواية، وكأنما رجل يحمل آلة تصوير يقول: «سأقص الآن عليكم قصة بأن أعرض عليكم مجموعة متتالية من الصور الفوتوغرافية السريعة، وعليكم أنتم أن تستنتجوا منها ما أحاول أن أقوله لكم».

وباختصار، يجد الأديب الحديث نفسه يواجه موقفا متناقضا. فلكي يكتب شيئا ذا أهمية ومعنى، لا بد له أن يحاول الابتعاد عن مجرد سرد الروايات للتسلية، وأن يحاول أن يقترب ما أمكنه من الحقيقة الواقعة. ولكنه كلما اقترب من الحقيقة الواقعة، كلما صار أدبه إلى جمود، وإذا لم يتنبه ويتخذ طريقه في حذر، فانه قد يجد نفسه غارقا إلى ذقنه بأحماله فلا يتحرك، تماما مثلما فعل بيكيت وجويس عندما وصلا إلى نهاية طريق مقفول لا نفاذ منه. وقد لا يكون هذا المصير فاجعا بالنسبة إليهما، إذ انهما قد كتبا كتباً كثيرة، ولكنه ممض مقلق بالنسبة إلى المؤلفين الشبان الذين قد لا يتمكنون حتى من البدء في التأليف، لأنهم يشعرون بأن كل أشكال الأدب وصوره القديمة قد استنفدت وفقدت جدتها. فما هو العمل إذن؟ وهل هنالك طريقة للخروج من المأزق؟

وما قد حدث في الواقع هو أن معنى الفن قد تغير أساسا في القرون القليلة الماضية. فقد كان معنى الفن عند هوميروس وعند منشدي القصائد الشعبية القديمة أن يكون للتسلية والامتاع. ولنعترف بداهة أن تأثير أدبهم النفساني قد يكون إثارة مشاعر عميقة في صدور الناس، ولكنهم ما كانوا يقصدون إلى تغيير نظرة الانسان إلى عالمه.

وظاهرة أن يفضي نشر رواية إلى ضجة شديدة، هي ظاهرة حديثة العهد نسبيا، تكشف عن علاقة جديدة بين الفنان والجمهور. فقد كان الفنان في الماضي مصدر ترفيه وتسلية، ولكن روائيي القرن التاسع عشر ابتدأوا ينظرون إلى أنفسهم على أنهم معلمون موجهون. وفي البداية جاء كتّاب مثل فيلدنج وسويفت، ممن تصدروا لنقد معاصريهم، ولكنهم كانوا حريصين في الوقت ذاته على التخفيف من حدة النقد بخلطه بالترفيه والتسلية الرائعة، كما فعل قبلهم موليير. ولكن القرن التاسع عشر أتى بفنان من نوع جديد، كان أقرب في طبيعته إلى أن يكون علّامة دارسا، لا مصدر تسلية وإمتاع. فقد تصدى بلزاك وزولا، مثلما يفعل كل مؤرخ اجتماعي، لتأريخ أحوال عصرهما، وبدأ جوته وشيللر في «تعليم» أبناء عصرهما، فابتدع جوته الرواية التربوية في روايته «فلهلم مايستر». أما في انجلترا، فقد كان للكتاب من أمثال جورج إليوت وديكنز «رسالة» خلقية اجتماعية محددة. وابتدع زولا إنجيل الواقعية، وأعلن أن الناس يجب عليهم أن يعجبوا بالروايات التي تعالج الظروف الاجتماعية. ولطالما قامت معارك عنيفة حول رواياته، معارك كتلك التي كانت تقع في الماضي بين المتطرفين من أنصار النحل الدينية.

والآن يمكننا أن نفهم المشكلة بوضوح. فحينما يقرر الأديب الشاب في العصر الحديث أن عليه أن يتجنب أن يكون مجرد راوٍ لحكايات مسلية، ويقرر أن يبدع روائع أدبية عظمى تهز العالم، فانه يمسك بقلمه ويسأل نفسه هذا السؤال: «ما هو الدرس الذي يمكنني أن أعلمه لجمهوري؟» ومنذ عهد زولا كانت الصيحة الأساسية عند أغلب الأدباء الجادين هي: «سأعلمكم كيف تعيشون بدون أوهام خادعة». وقد بدأ إبسن أعماله بأن قص على جمهوره حكاية «بير جنت» الخيالية الساحرة، ولكنه سرعان ما هجر موقفه ككاتب تسلية وإمتاع، وبدأ يكتب عن الحقائق المريعة في لغة عارية قاسية لاذعة.

وليس هناك بالطبع ضرر في أن يبين الكاتب للناس كيف يحيون حياة بلا أوهام خادعة، ولكننا إذا أخذنا كل شيء في تقديرنا، لاتضح لنا أن ذلك موقف سلبي إلى حد كبير. ودعنا نضرب مثلا بالكاتب الشعبي الروسي ليونيد أندرييف الذي بدأ بكتابة كتب مخيفة كالكوابيس عن الحرب وعن القسوة وعن الجنون وعن الفزع، وانتهى أخيرا إلى التعبير عن فوضوية كاملة في كتبه. ويمكن تلخيص رسالته النهائية

هكذا: «إن الحياة مرعبة، والموت أكثر منها إفزاعا». وكان ذلك كله شديد الأثر، ووصل أدبه إلى قمة من الروعة في قصص كثيرة مثل «الحضيض» و «العازر». ولكنه بعد ذلك لم يجد شيئا جديدا يقوله، وإن ظل يقول الشيء نفسه مدة عشرين عاما أخرى في مسرحيات وروايات، فكان طبيعيا أن يزداد إنتاجه بالتدريج في كل يوم ضعفا فوق ضعف. وإنتاج النصف الثاني من حياته لم يكن فوضوي النزعة فحسب، ولكنه كان عديم الموهبة تماما إلى درجة لا تصدق. ولأن أدبه هذا ينقصه تماما الايمان بالموضوعات التي يتناولها (والايمان علامة الأديب العظيم) كان في ضعفه يشبه أسخف القصص التي تملأ صفحات المجلات النسوية الضحلة.

وخلاصة كل ذلك في رأيي، مما أحس بأنه هو حل المشكلة، قريب في كثير من نواحيه من النتائج التي انتهيت إليها في كتابي «الغريب». فقد بدأت الكتاب ببطل يريد الوصول إلى حقائق الأمور، ويريد أن يطرح كل الأكاذيب والمضللات عن الحقيقة الواقعة. ومن أوائل هؤلاء «الغرباء» شخصية روكنتان في رواية سارتر الشهيرة «الغثيان»، وهي إحدى تلك الروايات التي بلغت نهاية الطريق المقفول مثل «يوليس» ومثل الروايات الأخيرة من إنتاج بيكيت، ولكنها تختلف عن تلك المؤلفات الأخرى في أنها بالتأكيد تقول شيئا ذا أهمية أولية بالغة في دقة وفي وضوح، والشيء الذي تقوله هذه الرواية سيساعدنا على توضيح كل مناحي مشكلة فن الرواية التي نحن بصددها.

ورواية «الغثيان» يكتبها في شكل يوميات رجل من الواضح أنه على حافة انهيار ما. وهو يسكن في مدينة فرنسية صغيرة ويحاول أن يكتب عن حياة شخصية تاريخية هو معجب بها أشد الاعجاب. وفجأة وبدون إنذار تبدأ نوبات غريبة من الغثيان تنتابه، تبدو له خلالها الدنيا كلها كأن لا معنى لها. وفجأة أيضا تنتابه مشاعر تتساءل: «ماذا أفعل أنا هنا؟ ومن أنا؟» وأهم من ذلك أن الأشياء المادية التي تحيطه تبدأ تخنق عليه أنفاسه، فهي تصبح حقيقية جدا وطأتها لا تحتمل. ولعل أحسن وسيلة أوضح بها ذلك هي عن طريق التشبيه: فكأنما رجل عاش طويلا داخل قفص مع مائة من الأسود، فالأسود عنده قضية مسلم بها وجزء من الحياة اليومية العادية لا تستأهل الاهتمام، فهو لم يشعر أبدا بالخوف من هذه الأسود. وفي يوم ما يدخل القفص رجل آخر فيهاجمه أسد، وتشارك بقية الأسود في تقطيع جثة الرجل إربا إربا؛ ويرى رجلنا ذلك، فيدرك فجأة أنه

هو أيضا انسان، وأنه كان دائما في خطر ماحق دون أن يدري. كذلك يرى روكنتان فجأة في الأشياء المادية حوله مصدر خطر عليه وتهديد غريب، لأنه يفقد كل إحساس بضرورة وجوده هو. وبدلا من أن يأخذ مسألة وجوده قضية مسلمة، كما يفعل جميع الناس، يسائل هو نفسه: «أي حق لي في أن أوجد؟» وإذا دخل رجل فقير إلى حجرة مليئة برجال أغنياء، فانه قد يشعر بالخجل، لأنه يحس بأن لا حق له في الوجود هناك، ولكنه على الأقل متأكد من شخصيته واثق من ذاتيته الخاصة، وهو لا يشعر بالخجل أبدا بين أفراد أسرته. أما روكنتان فان كل شعوره بضرورة كينونته قد انمحى، حتى أنه يشعر بالخجل حتى أمام الأشياء الجامدة. ولربما حق أن أقول إنه يشعر بالخجل خاصة أمام الأشياء، لأنها تبدو ثابتة في بقائها ودوامها وأهميتها، حتى أنها لا تهتم بما يحدث لها، إذ يكفيها أنها موجودة كائنة. وفي نهاية يومياته يقرر روكنتان أنه، ولو لم تكن هناك في الطبيعة غاية نهائية، لا بد أن يتعلم كيف يعطي للعالم قيمة، ولا بد له أن يختار ما يعتقد أنه يستحق أن يقوم به من أعمال، وأن يثق في يقين أنه يخلق بذلك معنى في عالم لا معنى له.

وعلى العكس من بيكيت، ترى أن سارتر قد نجح في أن يقرر أمورا غاية في الأهمية عن سيكولوجية الانسان، فان هناك ناحية يجد الانسان فيها نفسه أقل وأنقص من الأشياء الجامدة الميتة. فالكرسي كرسي لا شك في ذلك، ولكن لا يوجد أبدا إنسان يمكنه أن يقول: «أنا موجود» في إيمان كامل غير منفصم بصدق ما يقول عن نفسه — اللهم إلا إذا كان غاية في الغفلة. فالانسان، بعكس الكرسي، يحاول على الدوام أن يكيف نفسه بما يحيط به من عالم يعيش فيه، وعليه دائما أن يأخذ في اعتباره ضعفه هو وجلهه؛ وإذا كان أسينا صادقا، وجد نفسه يحس وكأنه كالسمك الهلامي، لا كالكرسي.

وبجانب ملاحظته هذه، يبدي سارتر ملاحظة أخرى أكثر أهمية. فان روكنتان تنتابه لحظات معينة لا يعود يشعر فيها بأن الأشياء تضغط فيها عليه وتكتم أنفاسه وتنفي وجوده، وهو في هذه اللحظات الخاطفة المفاجئة يبدو له أنه يفهم معنى الوجود. وتنتابه لحظة كهذه مثلا عندما يسمع اسطوانة تغني فيها مغنية زنجية أغنية من أغاني زنوج الجنوب الأمريكي، فيتلاشى منه فجأة الشعور بالغثيان، ويشعر كأنما جسده قد من فولاذ مصقول. لماذا ينتابه فجأة هذا الشعور؟ إن سارتر لا يبين ذلك،

وإنما فقط يقول إن «قوة الفن» هي التي أعادت إلى حياة روكنتان معناها. ومع ذلك فان المشكلة تستحق منا أن نوغل في بحثها أكثر. فمن الدلائل البارزة أن روكنتان كان يصغي إلى أغنية من أغاني زنوج جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، وتلك أغان أبدعها عبيد الأرض الزنوج هناك، فعبروا بها عن أساهم وعن بؤسهم، وعن طريق التعبير عن البؤس تعلموا كيف يتحكمون في ذلك البؤس ويتغلبون عليه. ومما يحكى أن بيسي سميث المغنية الزنجية الشهيرة قالت يوما: «أغانينا هذه هي عن البؤس، ولكن غناءك عن البؤس يجعلك تشعر بأنك بخير». وقد تهاجم صروف الدنيا على الدوام روح الانسان وتحاول أن تحطمه، ولكن روح الانسان دائما لها قوى جبارة تمكنها من رد الهجوم ودفع الأخطار. ويظهر أن الحياة لها طاقة حيوية لا تنفد؛ فهي، رغم كل الكوارث، تمضي في طريقها لا تلوي على شيء. والفن كله إنما هو وسيلة الانسان في إعادة الصلة بينه وبين تلك الطاقة الأساسية الأولى للحياة.

ويجدر بي أن أقول هنا إن رواية «الغثيان» هي أقرب نقطة في أعمال سارتر إلى ما قد يمكن اعتباره نظرة صوفية إلى الحياة. وقد نشرها في عام ١٩٣٨، وجاءت بعد ذلك الحرب وتحولت كل قوى سارتر إلى العمل في حركة المقاومة الوطنية الفرنسية، فلما بدأ كتابة الروايات مرة أخرى بعد ذلك بسنوات خمس، كانت رواياته قد صارت متشائمة جدباء. وأسوأ الأمر أن سارتر نفسه يبدو غير مدرك أن ذلك التشاؤم كامن في أعماقه هو، كأنما قد وضع على عينيه عوينات سوداء ينظر خلالها، ثم يشكو بعد ذلك أن الضوء غير كاف.

لقد حاولت أن أبين لماذا وصلت الرواية الحديثة إلى مأزق متأزم، وعليّ الآن أن أحاول أن ألخص الوسائل التي أعتقد أنها تخلصنا من هذا المأزق، وتلك مهمة غاية في الصعوبة في مقال قصير كهذا. وسأبدأ بأن ألخص ما سبق أن قلته في تشبيه واحد: إن كتابة رواية تشبه ذهابك في رحلة إلى الريف في سيارة. فان كنت في عجلة للوصول إلى مكان معين، فمن الخير لك أن تقود سيارتك بسرعة، وحينئذ لن يمكنك أن تفحص أي شيء في دقة وعن قرب. وأما إذا كان الأمر على العكس، وأمكنك أن تقود السيارة ببطء يتيح لك فحص كل شجرة تمر بها، فانك في هذه الحالة ستأخذ وقتا طويلا جدا للوصول إلى غاية رحلتك، وستشعر بالتعب الشديد والارهاق قبل أن تصل إلى نهاية الرحلة

بوقت طويل. ولقد كانت كتابة الرواية وشعر الملاحم، كأوديسة هوميروس مثلا، تشبه يوما ما رحلة سريعة جدا في سيارة؛ فأنت تقطع فيها مسافة طويلة في سرعة فائقة. وقد كانت هناك مئات من الحوادث الصغيرة ومئات من الشخصيات، وكانت غاية القصة الوحيدة هي إثارة الانفعالات في نفس القارىء. أما في القرن العشرين فقد انتشرت عادة القيام بالرحلات البطيئة؛ فالمؤلفون يوجهون إلى التفاصيل جهدا عظيما، ويشرحون في دقة كاملة سيكولوجية الانسان، ويملأ روب جرييه مثلا صفحتين كاملتين في وصف مائدة. وقد أشار كثير من النقاد إلى أن سرعة السيارة تتناقص بالتدريج، وهم عندما يتنبئون بأن أدب الرواية يسير إلى نهايته، فان معنى هذا أن السيارة قد تقف كلية عن السير.

وأنا أرجو أن أوضح أمرا واحداً توضيحا كاملا، وهو أنني لا أعتقد بأن حل مشكلة الرواية يأتي بأن نعود بها إلى شكلها الماضي. فهناك عقبة ضخمة كأداء في طريقنا، ويجب علينا أن نتخطى تلك العقبة لا أن نعود القهقرى بحثا عن طريق آخر. ولقد كان من نصيب سارتر، بدون أن تكون تلك نيته أو قصده الكامل، أن يرينا أول الطريق إلى تخطي العقبة. ولعل من أوضح الفروق بين الرواية الحديثة وبين إلياذة هوميروس مثلا، أن الروائي الحديث يبدو أقل ثقة بنفسه بكثير، وكأنه يقول: «على أي حال، لست إلا قزما أبذل جهد ما أستطيع لأقول لكم الحق عن هذا العالم الفظيع المؤسي الذي نعيش فيه جميعا». ولقد شجع هذا الاتجاه كتّاب من أمثال فلوبير وجيمس جويس، حين أعلنوا أن الفنان لا يجب أن يكون سوى مرآة عاكسة، أو مجرد آلة تسجيل.

ولو حدث أن قلت لروائي حديث، كبيكيت مثلا: «إن المشكلة في أدبك يا صاحبي هي مركب النقص الذي تعاني منه، فأنت تخاف من أن تتعرض لأية قضايا ذات أهمية حقة»، لكان محتملا أن يأتيك رده: «ليس لي أيه صلة بأدبي. أنا أحاول أن أحدثك بما يمكنني أن أرى فحسب». (وهنا قد يغرينا الموقف بأن نرد عليه قائلين: «عليك في هذه الحالة أن تغير عويناتك!») ومع هذا فان ذلك هو الحل الأساسي للمشكلة، فلا جدوى في أن يحاول المؤلف كتابة أنواع مختلفة من الرواية، إذ لن يكون لأي تقدم في أساليب الرواية الفنية أي أثر، والذي يجب أن يتعلمه الروائي هو أن يغير موقفه هو حيال أدبه.

ومن حسن الحظ أن لدينا مثالا حاضرا في متناول اليد، يمكنني به أن أصور هذه النقطة. وأنا واثق أن الأديب الذي سوف أتحدث عنه الآن غير معروف لكثير من القراء العرب، ويملأ قلبي سرورا أيضا أن أتحدث عن رجل يتخذ طريقه بسرعة إلى أن يعترف به أديبا من أعظم أدباء القرن العشرين على الاطلاق. والرجل اسمه نيكوس كازانتزاكيس، وقد ولد في جزيرة كريت في عام ١٨٨٣، ومات في عام ١٩٥٧، وكانت حياته رحلة حج روحية مدهشة لا يمكن مقارنتها إلا بحياة دستويفسكي أو حياة تولستوي. فقد كان في أولياته تلميذا لنيتشه، ثم قرر قضاء ستة أشهر في دير جبل آثوس الشهير في اليونان، يقضيها تحت نظام من أقسى نظم الحياة الروحية، حتى يحاول أن يصل إلى الرؤيا الكاملة التي كان يبغيها: رؤيا كاملة شاملة تفسر معنى الوجود الانساني. ولكنه فشل في الحصول على ما يبغي، فعاد إلى دراسة نيتشه، ثم اكتشف البوذية، وظل وقتا يمارس في شدة متزمتة نظم الحياة البوذية، وأحس أنه أخيرا قد وجد الطريق الحق. ولكنه ما لبث أن أدرك أنه لا يمكنه أبدا أن يتقبل البوذية ويسكن إليها إلى الأبد. فهو من أبناء كريت، جزيرة المعارك والأبطال، فكيف يتقبل نظرة إلى العالم تنادي باللاحركة؟ ثم اكتشف عندئذ كتابات لينين، فصار إلى حين شيوعيا، وذهب إلى روسيا وقضى فيها ستة أشهر في عام ١٩٢٨، ولكن ذهنه كان قد بدأ يرفض حلا سياسيا محضا لمشكلة المصير الانساني، وأخذ ينشغل بسيرة بطل من أبطال جنسه هو أوديسيوس اليوناني. فبدأ في تأليف أعظم مؤلفاته، كتكملة لملحمة «الأوديسة». ومؤلفه هذا قصيدة طويلة جدا، تشبه في طولها معظم روايات دستويفسكي الطويلة، ويمكن اعتبارها، مع رواية «يوليس»، أعظم إنتاج أدبي، ونقطة تحول ثقافية في القرن العشرين. وقد كتب كازانتزاكيس أيضا سلسلة من الروايات وطدت مركزه بلا نزاع كواحد من أعظم الفنانين خلقا وإبداعا منذ أيام تولستوي.

و «أوديسة» كازانتزاكيس عمل جبار مدهش من نواح متعددة. فقد أدرك كازانتزاكيس أن هوميروس قد ألف ملحمته لنوع من المدنية يختلف عن مدنيتنا، وأن روح إنسان العصر الحديث منقسمة على نفسها، فهي لذلك لا يمكن تضمينها في ملحمة. ولقد أدرك أيضا أن عقلية الانسان الحديث ناقدة محللة إلى درجة أنها لا تتقبل بطولة سهلة صريحة خالصة. فقرر أديبنا أن يخلق إنسانا معذبا منقسما على نفسه، ولكن قوة انفعال ذلك

الانسان وعمق بحثه عن معنى للحياة يرفعه حتما إلى مصاف الأبطال ومراتب البطولة. و «أوديسة» كازانتزاكيس تبدأ من حيث تنتهي «أوديسة» هوميروس. فأوديسيوس وقد عاد إلى وطنه ومنزله بعد رحلاته غير شاعر بالرضا والقناعة، قليل الصبر والاحتمال، ويبدو له قومه صغار النفوس تافهين، إذ لا يفهمون ذلك النهم إلى القوة والسلطان والمعرفة والفهم الذي يقض مضجعه. وأخيرا يغادر وطنه وبيته ويبدأ رحلة أخرى من رحلات الاستكشاف.

ولعله من المستحيل أن نعطي هنا حتى تلخيصا سريعا لحوادث هذه الملحمة، وإنما يمكننا أن نقول إن كازانتزاكيس أراد أن يرمز إلى أوديسة إنسان العصر الحديث وهو يقف عند مفترق الطريق في المدنية الانسانية. ولقد أدرك ذلك الشاعر أن البشرية قد وصلت إلى أزمة فكرية روحية قبل أن تصل بزمن طويل إلى أزمتها السياسية الكبرى التي انتهت بالقنبلة الهيدروجينية. وأوديسيوس يبذل أقصى جهده ويحاول أن يسلك كل طريق ممكنة لكي يصل إلى تحقيق الذات. فهو يخطف من جديد هيلين الجميلة من زوجها منيلاوس؛ ويصير هو مؤسس مدينة مثالية فاضلة يدمرها بعد ذلك زلزال؛ ثم يصبح قديسا وزاهدا متبتلا متقشفا. وهو يقابل واعظا يستند في وعظه إلى تعاليم بوذا، وواعظا آخر يعظ بتعاليم المسيح، ولكنه يرفض أن يتقبل مذهب أي منهما، بينما هو يحمل لهما في نفس الوقت كل تقدير عميق. وذلك أن أوديسيوس يحب الحياة ويحب هذا العالم، وهو يؤمن بأن الانسان سيكون يوما ما آلها، بالرغم مما في الوجود من عذاب وقلق وعدم استقرار. وفي اتجاه بطلنا إيجابية خالصة كاملة. ولعل الفصل الذي يموت فيه أوديسيوس فوق جبل ثلج طاف عند القطب الجنوبي فصل من أروع ما كتب في العالم كله من شعر رفيع.

ولقد خصصت متعمدا هذا الجزء الطويل من مقالي للحديث عن كازانتزاكيس لأنه يعبر في وضوح تام عن الرد الحقيقي لما يقال عن «نهاية الرواية الحديثة». وإذا ما انتهى المرء من قراءة قصة حياته، يشعر بأنه كان عملاقا ضخما يتعذب. فهو يذكرنا بشخصية بروميثيوس. وأدبه عظيم، لأنه لم يكن يخاف من أن يحاول حل مشاكل في ظاهرها لا يمكن أن تحل. ولكن أكثر الأمور أهمية، هو أن وجهته هي في أساسها نفس وجهة صمويل بيكيت، ونظرتهما إلى الحياة واحدة، فكلاهما لا يتقبلها، وكلاهما

يشعر، كما يشعر روكنتان في رواية سارتر، بأن حياتها غير ضرورية. ومع ذلك فان بيكيت يزيد بالتدريج في انحداره إلى أعماق لجة اليأس، وأحدث كتبه تذكرنا برجل يحاول أن يؤلف سيمفونية كبيرة قوامها نبرة موسيقية واحدة. أما كازانتزاكيس، فلم يكف أبدا عن النضال والجهاد، ولم يقف أبدا عن التفكير والتحليل، ونتيجة ذلك أن أدبه يؤثر فينا حتى نكاد نفكر في الانسان الكامل.

ومن الحقيق أن الانسان حيوان يخترع آلاته، وأنه نجح في الوصول إلى ما وصل إليه حتى الآن لأنه قادر على استعمال آلاته تلك. ولكن ربما كانت قدرته هذه في ابتداع آلاته هي التي أوصلته إلى الأزمة الثقافية الحاضرة. وكثير من كتاب الرواية الحديثة — جويس وهنري جيمس وبروست وروب جرييه — يحاولون أن يكتشفوا منهاجا جديدا يمكنهم من خلق نوع من الرواية جديد: رواية أكثر حقيقة وأكثر صدقا وأكثر واقعية إلى حد أبعد من كل ما عرفناه من روايات حتى الآن، رواية جديرة بعظمة إنسان القرن العشرين وعذابه وآلامه. ولقد كان الأدب حتى الآن مجرد وسيلة من وسائل التسلية العديدة عند الانسان. وعندما كان المحارب يعود إلى بيته ووطنه من ميدان القتال، أو يعود الصياد من رحلة صيده، كان يطلب إلى المنشد أن يسليه بأن يحكي القصص. وأما ناحية الجد في حياة الناس، فقد كانت العمل الشاق من صيد أو زراعة أو قتال. ولكن كل ذلك قد تبدل الآن، واكتشف الانسان أنه يمكنه استخدام عقله ليؤدي عنه تلك الأعمال، وغيّر العلماء بجهودهم وجه المدنية البشرية. وقرر كتّاب الرواية عندئذ أنه يجب عليهم هم أيضا أن يلعبوا دورهم في المدنية الجديدة. وقد لقن العلم الانسان كيف يغير بيئته، ولكن الفن هو المرآة التي تنعكس عليها روح الانسان، والفن يمكنه أن يعلم الانسان كيف يغير حياته. ولقد كتب برنارد شو يقول إن غاية الفنان هي أن يخلق مجالات جديدة من الروح الانسانية. وفي سبيل الوصول إلى ذلك القصد بالذات، وجد الأدب الحديث نفسه في نهاية طريق مقفل لا نفاذ منه. فمحاولة الأدب الحديث أن يكون أمينا مخلصا تماما قد أدت به إلى حالة توقف تام.

والأدب الحديث يمكنه إنقاذ نفسه من هذا المأزق عن طريق واحد فقط، هو أن يكون أكثر تعمقا في إدراك أهدافه وفهم دوافعه. وكثيرون من كتّاب العصر الحديث يشبهون من يمشون أثناء نومهم، ويجب إجبارهم على التيقظ. فالأدب لم يعد لعبة، ومع

ذلك فان أكثر الكتاب يرفضون أن يأخذوا أنفسهم بالجد، مع أن عملهم في أهميته للمدنية الانسانية مثل عمل رجال العلم، في إيجاد طرق جديدة ومسالك يسلكها الخيال الانساني، وفي منح الانسان نظرة جديدة نفاذة ورؤيا كاملة شاملة عن نفسه وعن أهدافه. ويجب على الكاتب أن يدرك هذه المسئولية الملقاة على عاتقه.

ولقد اضطررت اضطرارا إلى أن أبسط الأمور وأسهلها إلى حد ما، في محاولتي أن أصف داء الركود والتعفن الذي ينتاب الثقافة الحديثة الآن. وكل ما أطمع فيه هو أن يعطي ما قلته فكرة واضحة ملموسة عن موقف لا بد من إخراجه إلى حيز الوعي الانسان ونوره الكشاف.

عبد الله البشير

صحوة

صباح الخير يا حبي أحيي صحوة القلب

لندن والربيع وأصوات وأضواء ــ صوت المدينة
لندن تغسل عن صدرها فحم الشتاء ــ وحله وطينه
«قم.» «لم أقوم؟»
«اليوم أحلام وأنسام وعبير.
قم.» «من تكون؟»
«طال السبات وموت القبور.
قم غن ألحانك عبر الدهور.
قم عالم الفن ألوان ونور.»
«من أنت؟ قل لي.»
«ألست تدري؟» «من ألبي؟»
«أنا الحب.»
«مرحبا بالحب.»

بأصابع القدر الخفي طرقت بابي يا جميلة.

وسرنا في طريق العاشقين ــ طريق الحديقة
وجلسنا على مقعد بين الغصون
واحتوانا السكون . . .
حدبث العيون : «لم لا نقول شيئا؟» «ماذا أقول؟»
«هذه الزهرات والنسمات والمياه الجارية
هذه الأعشاب والأطيار وألحانها السارية
وشمس المغيب وأضواؤها الحانية
وأنت وأنا ــ ذلك الحلم البديع
وفرحة الدنيا بأطياف الربيع.
لم لا تقول شيئا؟ ألا تقول؟»

«يا بسمة السعد إذا ما السعد فاض على الوجود
يا نظرة الطهر الحنون تشع بالأمل الودود
يا لمحة الخلد لظمئى ينهلون من الخلود
أنت في الروض الزهور بسناها والعبير
وعلى الغصن الطيور تتناجى أو تطير
أو تغني للربيع
يا نشيد الكون سر ينطوي بين الصدور».

وردتي البيضاء يا حسناء، إياك أن تخدشيها ــ
إنها وردتي.

وعاد السكون . . .
والشمس مالت بين أحضان الزهور
والطير نامت ــ خلا الجو من شدو الطيور

وبقينا في حديث صامت ــ لغة العيون :
«لم لا تقول شيئا؟ ألا تقول؟»

«يا حبيبي يناديك صوت دفين في أعماق وجداني
صوت هو الخلد، خلد من سنا أنوارك
يا حبيبي يناجيك من مزمار ألحاني
لحن هو الكون في مرآة أسرارك
يا حبيبي مزق الستر ــ ضلت الروح في متاهات أستارك.»

وتعاتبت العيون . . .

وكيف أضل الطريق يطويني ــ وأنت دليلي
أو ألاقي الشكوك تضنيني ــ وأنت يقيني .

يا حبيبي من أنت؟ أأنت الله بدا لي في مكنون أفكارك؟
الله حسن ــ وأنت الحسن في خطراتك
الله سعد ــ وأنت السعد في بسماتك
الله طهر ــ وأنت الطهر في نظراتك
الله حب ــ وأنت الحب في خفقاتك.

يا حبيبي عالم الناس يفزعني ــ أضواؤه تعميني .
وأنشدت السماء . . .

سمعت الله ناجاني بقدس اللحن من شفتك
ونور الله حيـــاني وميضا شع في عينك
وحب اللـــه غشاني لهيبا أج في صدرك
فهل تدرين يا حبي عبدت الله في حبك؟

واحتوانا السكون . . .

يا حبيبي أأنت الله؟ قل لي – أم ضلت الروح في متاهات أستارك؟

يا حبيبي قل لعينيك تبعث إلى النورا – أنا أحيا بنور عينيك.
يا حبيبي قل لثغرك الباسم يسقيني خمورا – أنا أروى بخمر شفتيك.

والتقت الشفاه . . .

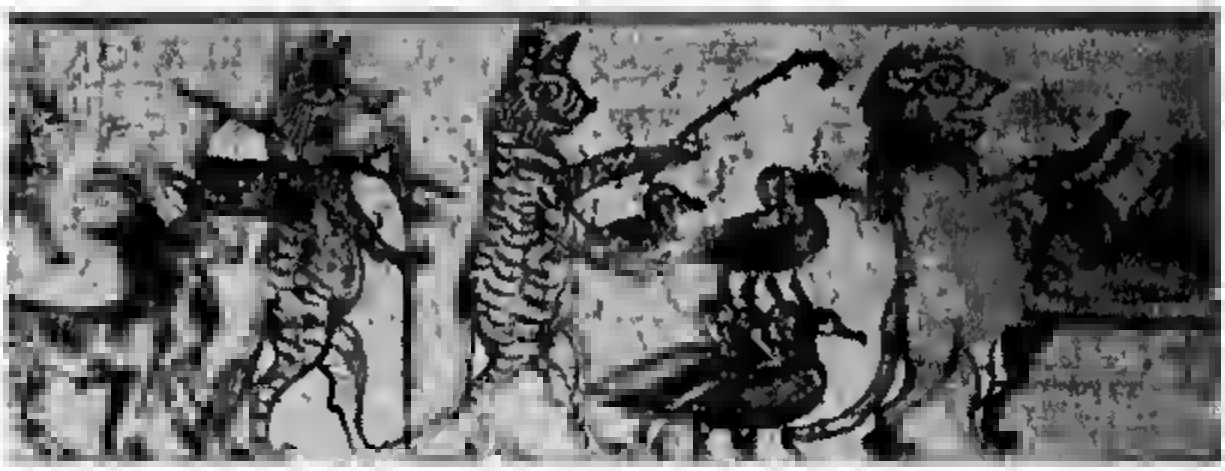
أهواك – وإن خلا القلب يوما من هواك
فأرضنا أرض خراب.

الكاريكاتور

«لقد ضحك الانسان، كما بكى، في جميع العصور»
شامفلوري
«لا يحق للبشرية جمعاء أن تُسكت منشقا واحدا»
جون ستيوارت مِل

لفن الكاريكاتور تاريخ طويل. فقد حفر سكان الكهوف في العصر الحجري على الصخور أولى الرسومات الكاريكاتورية قبل ثلاثين ألف سنة خلت، ويمكن مشاهدة مثل هذه الرسومات في كهوف كامبرل بمقاطعة دوردوني في فرنسا. كذلك رسم المصريون القدماء رسومات مضحكة قبل ثلاثة آلاف عام، لا زال باقيا منها بعضها حتى يومنا هذا، كما رسم قدماء الاغريق صورا هزلية لشخصيات أسطورية. وكان للرومان كذلك ولع بالكاريكاتور، فقد عثر مثلا على لوحات هزلية في أطلال بومبي. ولفن الكاريكاتور في ايطاليا تاريخ يكاد يكون مستمرا منذ تلك الأيام الغابرة إلى يومنا هذا، وكان لكل من ليوناردو دافنشي وميشيلانجلو ما أسهم به في هذا المضمار، رغم أن رسوماتهما ربما كانت أقرب إلى دراسة القبيح منها إلى إبراز الناحية الهزلية.

وكلمة «كاريكاتور» مشتقة من الكلمة الايطالية «كاريكاتورا» ومعناها: «رسم مضحك يغالي في إبراز العيوب». وقد شاع فن الكاريكاتور في بريطانيا في أوائل القرن الثامن عشر، وكانت الرسومات الأولى في أغلب الأحيان ركيكة ومبتذلة، كما كانت تهتم اهتماما خاصا بالمبالغة في إبراز العيوب الجسدية الخارجية لمن يقع عليهم الاختيار للتشهير بهم. أما اليوم فقد أصبحت تلك الرسومات تمتاز بالحذق والمداورة، رغم أن

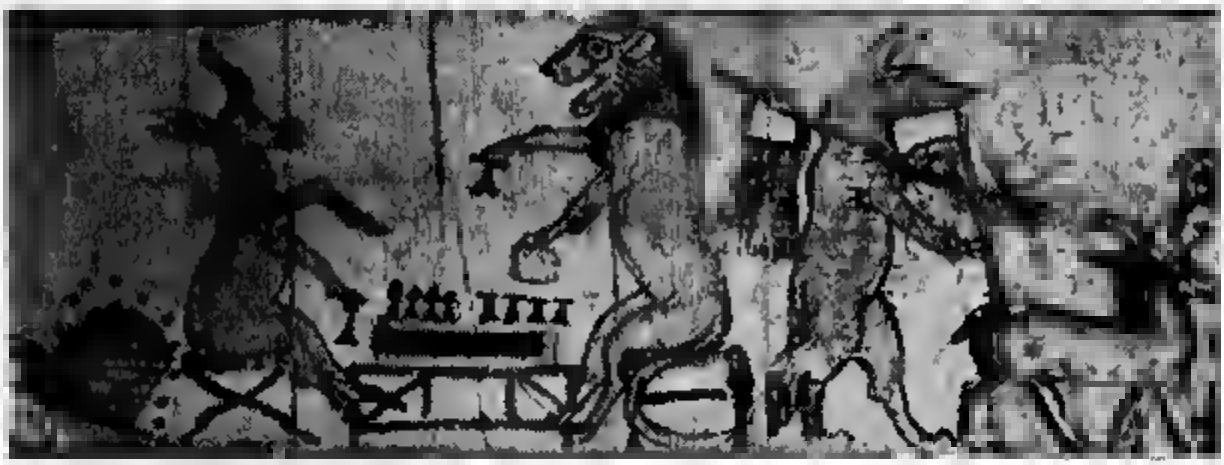


تصوير على الحائط

الفكرة الشائعة عن فن الكاريكاتور لا تزال تتمشى مع تفسيرها الايطالي، ألا وهو المغالاة في إظهار العيوب.

غير أن الكاريكاتور ليس مجرد المغالاة في إبراز العيوب، بل هو أكثر من ذلك. فقد قال دافيد لو، وهو من أعظم رسامي الكاريكاتور في انجلترا اليوم، إن الكاريكاتور ليس عبارة عن منظر الشخص، بل ما ينبغي أن يكون عليه منظر الشخص. ويبدو من هذا التفسير أن الهدف الأساسي من فن الكاريكاتور هو إبراز الشخصية الحقيقية للشخص المرسوم. ولرسام الصور الشخصية نفس الهدف كذلك، وإن كان الرسام الكاريكاتوري يختلف عن الرسام العادي في أنه ينظر إلى موضوعه نظرة هزلية.

ويفترض رسام الكاريكاتور عموما أن هناك صلة معينة بين منظر الشخص وشخصيته الداخلية. فهو يحاول أن يوفق بين شخصية الفرد ومظهره الجسدي، حتى وإن كان هذا التوفيق بين الناحيتين لا يوجد في الطبيعة. ومن الأمثلة الناطقة على ذلك، الطريقة التي يتوخاها رسامو الكاريكاتور البريطانيون في رسم المستر ماكميلان رئيس الوزراء. فمنذ أن لمع نجم المستر ماكميلان في الميدان السياسي أخذوا يرسمونه بشاربين كبيرين متدليين. غير أن المستر ماكميلان، بعد أن أصبح رئيسا للوزارة بمدة قصيرة، قلّم شاربيه إلى حجم أصغر من ذي قبل. ولكن رسامي الكاريكاتور لم يعيروا هذا التغيير أي اهتمام، واستمروا يرسمونه، كما كانوا يفعلون من قبل، بشاربين كبيرين متدليين، على غرار بعض أعيان الريف الانجليزي!



من مصر الفرعونية

أما بالنسبة إليّ أنا شخصيا، فعندما أرسم وجها ما، فان ما يسترعي انتباهي ليس شذوذ الوجه بل تناسقه. فملامح الوجوه تنتمي إلى أنماط عامة محدودة العدد، وغالبا ما تجتذبني هذه الأنماط. بل الواقع أني نادرا جدا ما أجد وجها قبيح الملامح. ويحدد رسامو الكاريكاتور «نوع» الشخص عن طريق دراسة دقيقة لملامح الوجه وتقاطيعه.

ويصنف بعض هؤلاء الرسامين الناس إلى مجموعات عامة في دراستهم للوجوه. فدافيد لو مثلا يقسم الناس إلى مجموعات ثلاث من حيث الشكل وهي : الخنزير والحصان والكلب. وعندما ناقشت هذا الموضوع منذ عامين في نيويورك مع رسام كاريكاتور مشهور، علق قائلا بأن تصنيف لو للناس يميل إلى أن يكون «تصنيفا أنجلو سكسونيا» لأنه — على

«تقابل» للرسام الانجليزي رولاندسون

«رؤوس غريبة» للرسام الايطالي ليوناردو دافنشي

حد قوله ــ عندما يذهب المرء إلى جنوب أوروبا، كايطاليا مثلا، يبدأ في مشاهدة الناس في شكل آخر، كحشرات أو طيور أو حتى أسماك!

ويمكن أن نقول إن رسام الكاريكاتور يتدرب على أن يرى كل شيء كما لو كان ينتمي إلى نوع معين أو فصيلة معينة. فقد قال لي الرسام الأمريكي نفسه: «عندما ترسم فيلا، ينبغي عليك أن تتذكر أن الفيل ينتمي في الواقع إلى فصيلة الخنزير، وعلى ذلك فالفيل عبارة عن خنزير ذي أنف طويل». والكاريكانور عبارة عن تعبير نظري لفكرة أو لوجهة نظر. ولذا فان الكاريكاتور الذي لا يحتاج إلى تعليق لفظي هو حلم كل رسام كاريكاتور ومنتهى ما يصبو إليه. ولقد أبدع كبار رسامي الكاريكاتور دائما في السخرية التي نقوم على المرئي فحسب. أما القيمة الأدبية أو الفكرية التي تنطوي عليها رسوماتهم فتحتل المرتبة الثانية بعد القيمة البصرية. والصور الكاريكاتورية التي تنشرها الصحف الحديثة أصبحت توجه اهتماما متزايدا للمضمون الفكري للصورة، الأمر الذي أضعف من أثر الناحية البصرية للكاريكاتور في السنوات الأخيرة.

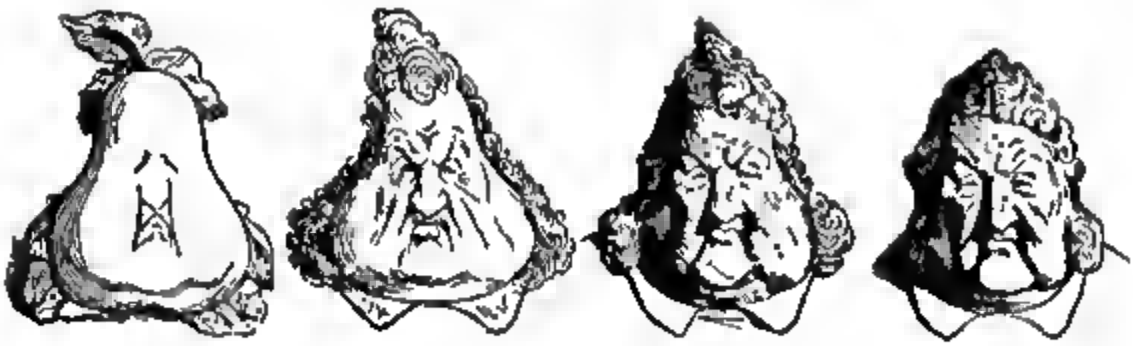
وعلى الرغم من أن أنواعا مختلفة من الكاريكانور كانت سائدة في بلاد كثيرة،

كاليابان والصين والهند واليونان، منذ أقدم العصور، إلا أن استعمالها للجدل وللدعاية السياسية بدأ أول ما بدأ في أوروبا. فقد كان المصلح الديني مارتن لوثر أول من استعمل الرسومات الكاريكاتورية اللاذعة على نطاق واسع في خدمة حركة ثورية، إذ كتب لوثر في عام ١٥٢٥ خطابا تحدث فيه عن تأثير الرسومات والأغاني والكلمات والفكاهة قائلا: «سوف يجري رسم القساوسة والرهبان على جميع الجدران وعلى جميع أنواع الورق أو ورق اللعب على نحو يثير في الناس الاشمئزاز عندما يشاهدون رجال الدين أو يسمعون عنهم». وقد أدت فكرة لوثر مهمتها خير أداء، حتى أن أحد مؤرخي البابا ليو العاشر الكاثوليكيين يعزي نجاح حركة الاصلاح الألمانية إلى استعمال الكاريكاتور في الدعاية. وكانت رسومات حركة الاصلاح الديني هذه تتفاوت بين ما يرضي العامة وما يروق للخاصة. على أن قيام الثورة في هولندا جعل منها المصدر الرئيسي للدعاية التصويرية. فقد انتشرت الرسومات الهولندية المطبوعة في جميع أنحاء أوروبا، وكان من أثرها أن شاع هذا الفن في انجلترا، وإن كانت انجلترا قد عرفت طريقة طبع الرسوم في السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر عندما تأسس فن الطباعة بواسطة الحفر على الخشب.

ولم يبدأ التراث العظيم للكاريكاتور الانجليزي إلا في أيام وليم هوجارث في القرن الثامن عشر. فقد أدخل هوجارث روحا جديدة على الفن، إذ قام بتطوير ما كان قبل زمانه لا يعدو نكاتا ساخرة إلى سلاح قوي فعال. ففي سلسلتيه المشهورتين «طريق الخليع» و«مراحل القسوة الأربع»، بعث الرسومات الخلقية التعليمية، وهي من التقاليد التي عاشت في الفن الشعبي منذ العصور الوسطى، ولكنه استعمل ذكاءه الحاد اللاذع استعمالا فعالا في بعض المواضيع الاجتماعية في عصره.

وفي أواخر القرن الثامن عشر، واصل أسلوب هوجارث كل من جيمس جيلراي وتوماس رولاندسون. وكان لجيلراي آراء سياسية قوية ظهرت فيما كان يبديه من احتقار بالغ لأصحاب المناصب العليا. وكان رولاندسون من جهة أخرى لا يعير السياسة أي اهتمام، ولكنه أبدع أيما إبداع في تصوير آراء الآخرين. وقد استعمل جيلراي ريشته بقسوة جارحة خصوصا ضد نابليون بونابرت، غير أنه كان يخول نفسه قسطا كبيرا من الحرية لانتقاد حكومة بلاده وبرلمانها حتى في فترة الصراع بين بريطانيا وفرنسا.

واحتل الكاريكاتور مكانة رفيعة مهمة في عالمي الاجتماع والسياسة عندما بدأ شارل



«من ملك إلى كمثراة» للرسام الفرنسي فيليبون

فيليبون، الصحفي والطباع الفرنسي، في شهر نوفمبر عام ١٨٣٠ أول صحيفة هزلية مصورة أسماها «الكاريكاتور»، وكانت صحيفة أسبوعية، ما لبث أن تبعها بأخرى يومية أسماها «شاريفاري». ومن ذلك التاريخ بدأ الكاريكاتور الحديث. فقد أحدثت هاتان الصحيفتان ثورة في طرق الطباعة والتوزيع. ولكن ازدراء فيليبون بالسلطة سبب له كثيرا من المتاعب. أما الرسم الذي أسبغ عليه شهرة عالمية فهو رسمه الكاريكاتوري لملك فرنسا لوي-فيليب على هيئة الكمثراة (دلالة على أن الملك لا يشبه الكمثراة فقط، بل إنه غبي كذلك — وهو المعنى الثاني للكلمة الفرنسية «بوار» أي كمثراة). ونتيجة لذلك أقيمت ضده دعوى بالقذف في حق الملك. ودافع فيليبون عن نفسه شارحا أن صورة الملك تبدو طبيعية ولا مندوحة من أنها ترمز الى الكمثراة. وقد حكم عليه بغرامة قدرها ستة آلاف فرنك. وحسب نصوص القانون، نشرت صحيفته في الصفحة الأولى نص الحكم — في شكل كمثراة!

ويرجع لفيليبون فضل اكتشاف دومييه، الذي يعتبر بحق من أعظم الكاريكاتوريين في العالم قاطبة. وقد عمل دومييه لحساب فيليبون طوال حياته، وأنتج أكثر من أربعة آلاف صورة.

وفي عام ١٨٤١ أكرمت انجلترا فيليبون بتبنيها عنوان مجلته الأسبوعية ليكون عنوانا لأول وأشهر مجلة هزلية انجليزية حتى يومنا هذا، وهي مجلة «بنش» أو «شاريفاري لندن». وكان معظم رسومات مجلة «بنش» عبارة عن تعليقات اجتماعية، ولكن الكاريكاتور السياسي الوحيد الذي يظهر في كل عدد أصبح بمرور الزمن أحد التقاليد الانجليزية

المهمة، ونادرا ما كانت الرسومات الكاريكاتورية السياسية التي تنشرها مجلة «پنش» تعبيرا لآراء الفنانين الذين رسموها، بل كانت وليدة أفكار هيئة تحرير المجلة.

وتعتبر الرسومات الكاريكاتورية اليوم على وجه العموم أقل ابتذالا وخبثا، كما تعتبر أقل تهجما من الناحية الشخصية عما كانت عليه في القرن الثامن عشر ــ هذا على الأقل رأيي فيما يتعلق بالكاريكاتور البريطاني. فاليوم يهتم رسامو الكاريكاتور بالمواضيع أكثر من اهتمامهم بالشخصيات، وهذا لعمري تطور مستحب. وإني آسف في نفس الوقت لأن أجد أن رسومات كثير من رسامي الكاريكاتور في أجزاء مختلفة من العالم ينقصها عنصر الذكاء والمرح، إذ يبدو أنه قد أصبح من تقاليد الكاريكاتور السياسي أنه كلما ازداد الرسم عبوسا وبشاعة كلما ازداد «قوة». ومثل هذه الرسومات «القوية» تجمع عادة بين الدماء والخناجر والجثث الهامدة والقبور والسماء الملبدة بالغيوم.

وكثير من الرسومات التي تعتبر اليوم رسومات كاريكاتورية سياسية، هي في الواقع لافتات، إذ أن الفرق الأساسي بين اللافتة والكاريكاتور هو أن الكاريكاتور يستعمل النقد اللاذع لتأدية رسالته، بينما لا تحتاج اللافتة إلا إلى بيان مصور بسيط للرسالة المكتوبة. وعلى ذلك فان رسام الكاريكاتور الذي يتحول إلى رسام للافتات التحريرية لا يمارس مهنته الحقيقية.

وأهم مستلزمات الكاريكاتور السياسي في نظري هي حدة البديهة وروح الفكاهة. فالكاريكاتور الفكه أكثر تأثيرا من الكاريكاتور العابس إذ أن الفكاهة تضعف من مقاومة الخصم وتجعله أكثر تقبلا للرسالة التي يحتويها الرسم. فالامتعاض البسيط قد يؤدي إلى إثارة الخصم، ولكن الفكاهة تؤدي إلى إقناعه. ومن الطبيعي أن حدة البديهة وروح الفكاهة هما من الأمور الشخصية. والفكاهة لا تختلف فقط من بلد إلى بلد ومن لغة إلى لغة، بل كذلك من مجتمع إلى مجتمع ومن طبقة إلى أخرى ومن شخص إلى شخص، وهذه هي إحدى المشاكل التي يتحتم على رسام الكاريكاتور أن يحسب حسابها. فالصحفي يستطيع بكل سهولة أن يعبر عن رأيه بكلمات يفهمها جميع قراء الجريدة، ولكن رسام الكاريكاتور معرض دائما لأن يخفى مضمون نكاته على بعض الناس. ولكني اعتقد أنه كلما ارتفع مستوى الفكاهة، وبخاصة الفكاهة التصويرية، كلما ازدادت القدرة

على استساغتها بين الأفراد من شتى الشعوب. والسبب في هذا هو أن أفضل أنواع الفكاهة، مهما كان مصدرها أو الاقليم الذي تأتي منه، تشترك في خاصية واحدة، ألا وهي التعاطف الانساني. ومن بين التعريفات الكثيرة للفكاهة فان أحبها إلى قلبي هو تعريف الكاتب الفكاهي ستيفن ليكوك، إذ وصفها بقوله: «إن جوهر الفكاهة هو الطيبة الانسانية».

ويقال إن أساس جميع الفنون هو الصدق. وينطبق نفس الشيء على النقد الساخر والكاريكاتور، إذ عن طريق الفكاهة والتعاطف الانساني، يحاول رسام الكاريكاتور الوصول إلى باطن الأحداث واستخلاص مغزاها العميق. لقد كتب الأسقف إنج يقول إن الناقد الساخر قد يصور ما هو قبيح ووضيع في الوقت الذي يبطن فيه تقديرا عميقا للجمال والخير كنقيضين غير معبر عنهما.

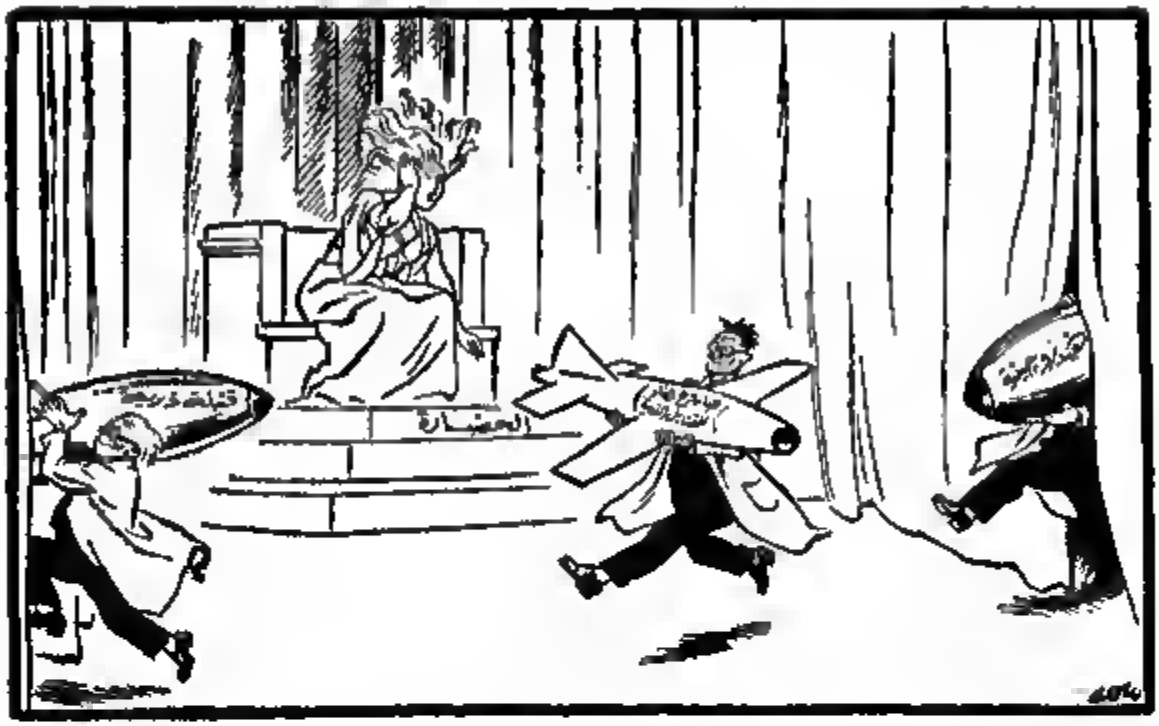
وغالبا ما يبدو رسامو الكاريكاتور مدمرين وسلبيين، ولكن هذا لا يعدو أن يكون مظهرا سطحيا. فوراء هذه الفكاهة اللاذعة اعتراف بل تقدير للصدق والجمال والعدالة. ولكن عندما يصبح رسام الكاريكاتور من عبدة الأبطال أو مجرد آلة للدعاية لحزب سياسي، فانه يتخلى عن مكانته كناقد. وقد قال داڤيد لو إن على الناقد الساخر واجبا خلقيا واحدا فقط نحو بني جنسه من البشر، ألا وهو رجمهم بالأحجار.

ورسام الكاريكاتور ثوري بطبيعة عمله، فهو الشخص الذي يقف دائما موقف المعارض مهما كان الحزب الحاكم، إذ انه يعتقد بوجوب حدوث تغيير مستمر في المجتمع مهما بدا ذلك المجتمع موسرا أو عادلا. وهو كذلك لا يعطي للتقاليد المرعية ما يعطيها غيره من وزن، وليس من واجبه أن يمدح أحدا، بل إن مهنته هي النقد، والنقد ليس إلا.

وقد وجدت أن رسامي الكاريكاتور في بعض البلاد الشيوعية يستعملون اصطلاحا يصفون به نوعا معينا من العمل، وهو «الكاريكاتور الايجابي». والواقع أني لم أفهم مطلقا معنى هذا الاصطلاح، ولكني وجدت أنه يشير عادة إلى الرسومات التي تمدح زعماءهم الوطنيين أو الرسومات التي تهدف الى تشجيع الشعب وشحذ عزيمته للقيام بعمل جديد ألقي على عاتقه. ولا أدري ما هو تأثير مثل هذه الرسومات على زعماء تلك البلاد أو شعوبها، ولكن مما لا شك فيه أنها تجعلني أشعر بالحرج. فعندما يتجاهل رسام

«توازن القوى» للرسام الفرنسي دوميه

الكاريكاتور واجبه ويتوقف عن إلقاء الأحجار، يفقد نقده كل مغزى له. وهذا يبدو لي وكأنه تخلّ عن دوره الطبيعي في الحياة.



«تقدم العلم» للرسام الانجليزي لو

ولا أقصد القول بأن رسامي الكاريكاتور في البلاد الشيوعية فقط يخضعون لاغراء ممارسة الدعاية. ففي الولايات المتحدة وفي كثير من البلاد الغير الشيوعية الأخرى كذلك تجد بين رسامي الكاريكاتور من يبلغ ولاؤهم لبلادهم أو لحزبهم السياسي حدا عظيما جدا بحيث ينفقون معظم وقتهم في تشجيع الجانب الذي يؤيدون. وفي بعض الأحيان يسمع المرء أن رسوماتهم تعبر عن الشعور الوطني أو أنها تعبر عن رأي قسم معين من الشعب ولكن الشعور الوطني غالبا ما يكون تسمية تستر وراءها أنواعا من الهوى والتحيز. وفي رأيي أن رسام الكاريكاتور لا ينبغي عليه أن يشعر بأن من واجبه أن يكون المتحدث باسم بلاده أو حزبه أو صحيفته أو أية مؤسسة أو مجموعة من الناس.

وأنا أعتبر أن استقلال رسام الكاريكاتور أمر حيوي وفي منتهى الأهمية، وذلك لأني أعتبر الكاريكانور بمثابة بيان شخصي بحت. إن مقولة الفيلسوف الانجليزي جون ستيوارت مل الذي عاش في القرن التاسع عشر، وهي: «لا يحق للبشرية جمعاء أن تسكت منشقا واحدا»، تعتبر في نظري شعارا طيبا لرسام الكاريكاتور.

وربما نكون مثاليين لو توقعنا أن ينشر كل رئيس تحرير كل كاريكاتور يقدمه

إليه رسامه. فمهما كان الأمر لا بد من احترام حرية رئيس التحرير كذلك. غير أن الحرية المطلقة لرسام الكاريكاتور ليست غريبة في الصحافة البريطانية. فقد كان دافيد لو، طوال سنوات عديدة، يتمتع بالحرية المطلقة في جريدة «ايفننج ستاندارد»، وهي جريدة محافظة، وكان لو دائما يعارض آراءها في رسومه التي تنشر فيها. وقد احتل مكانه الرسام ڤيكي، الذي يعتبر يساريا أكثر من لو. وكان ڤيكي يتمتع بنفس الحرية كذلك في جريدته السابقة «ديلي ميرور». والسبب الأساسي في أن رسامي الكاريكاتور السياسي البريطانيين يتمتعون بمكانة مرموقة في العالم هو هذا التقليد السليم بشأن حرية الرسام في التعبير، الأمر الذي يجعل من بريطانيا مكانا طيبا لرسام الكاريكاتور، ويجعلني فخورا بانتمائي إلى هؤلاء الاخوان المنشقين.

«إلى أي جانب تنتمين؟» لكاتب المقال

نور شريف

تشارلز ديكنز

لا يعرف في تاريخ الأدب الانجليزي روائي أكثر شعبية من تشارلز ديكنز. فلم يقتصر جمهوره من القراء على الطبقة المتوسطة المتعلمة وحدها، ولكن تعداه كذلك إلى الطبقة غير المثقفة التي كانت تستمتع هي الأخرى برواياته. وقد كانت خادمته واحدة من المعجبين الكثيرين به الذين ينتظمون في مجموعات أسبوعية للاستماع إلى قراءة هذه الروايات. ولقد بلغت نسبة قراء ديكنز من بين سكان انجلترا في العصر الفيكتوري ١ إلى ١٠، وتزيد هذه النسبة بين المستمعين. وتجاوزت شهرته حدود وطنه وبلغت روسيا شرقا وأمريكا غربا. وليس أدل على شعبيته من تلك القصة التي تروى عن جماعة من الأمريكيين المولعين به الذين انتظروا في شغف وصول السفينة القادمة من انجلترا تحمل لهم أخبارا عن وفاة نِل، تلك الشخصية الروائية للبطلة الطفلة في روايته المسلسلة «حانوت التحف الأثرية»، وعجزوا عن الصبر حتى تلقي السفينة مراسيها فصاحوا على الشاطئ: «هل ماتت نل الصغيرة؟».

ولم ينل روائي منذ عهد ديكنز استحسان نقاد الأدب وعامة القراء معا كما ما حظي به ديكنز. فقد كان آخر مثل للكاتب الكبير والسمير الممتاز الذي يجمع الصفتين معا. وقد بعدت الشقة بعده بين القارئ العادي وبين الكاتب، ذلك أن قانون التعليم الذي صدر في انجلترا سنة ١٨٧٠ وفر للشعب تعليما إلزاميا أوليا، فلجأ رجل

الشارع محدث العلم بالقراءة والكتابة الى أسهل الكتب وأكثرها سطحية. ونشأت تبعا لذلك طبقة من الكتاب همها الوحيد الاثراء السريع وإرضاء طبقات العامة وإشباع سيولهم. وكرد فعل طبيعي لذلك انسحب الكاتب الأديب إلى برجه العاجي الذي انعزل فيه أكثر فأكثر عن الحياة اليومية، مضيقا دائرة قرائه.

ولم يحظ كاتب بعد شكسبير بالعظمة التي حظي بها سوى ديكنز الذي كان يسمى بحق «شكسبير العامة». ولايفوقه في حيويته وخياله المبدع إلا قلة من ألمع الروائيين العالميين. فالعالم الذي يخلقه في رواياته يستمد أصوله من الواقع، إلا أنه عندما يسطره بقلمه يبدو في مظهر لا تقدر على أدائه سوى مخيلة ديكنز الشاعرية. فقد أعطى آلاف الصفحات من رواياته صورا حية للقرن التاسع عشر بمشاكلها المعقدة العديدة في إطار بعيد المدى، ثابت البناء، واسع الشمول، لا يفوقه فيه سوى الروائيين العظام الروس والفرنسيين. لقد صور شوارع لندن ومنازلها وأحياءها المختلفة والعالم السفلي للصوص والنشالين. وقبل كل شيء صور الشعب في صورة أضخم بكثير من الواقع: ذلك أن ديكنز لم يكن خلاقا للجو المحيط بالأشياء فحسب، ولكنه كان كذلك مبدعا عظيما للشخصيات، وأجدرها بالذكر الشخصيات الشاذة العجيبة التي تنبع من بيئة طبقته المتوسطة الدنيا. وتعد شخصياته الكاريكاتورية المضحكة مثل المستر پيكسنيف والمسز جامپ من أكثر شخصياته الخلابة العديدة من الرجال والنساء. ولقد أضحت هاتان الشخصيتان ومئات غيرهما من الأمور الشائعة في اللغة الانجليزية، وما زالت صورها تزين حوائط الحانات وصفحات الاعلان في الصحف.

والمرح الذي يخلعه ديكنز في سخاء على شخصياته — سواء كان هذا المرح من قبيل المزاح الخالص أو النقد اللاذع — تعبير عن متعته الفياضة التي لا حد لها بالحياة وبالطبيعة البشرية الغنية المتنوعة. ويظهر هذا الجانب الايجابي من مرح ديكنز في العرض الفكاهي الخالص لپيكويك. أما الجانب السلبي منه فيظهر في التصوير الساخر لپيكسنيف، وفي تجسيد البورجوازية المنافقة مما يبين كراهيته لكل ما يعوق الحياة أو يعدمها أو يحطمها.

ولقد أصبح ديكنز ناقدا اجتماعيا لا يرحم بسبب حبه للحياة وتعلقه بالانسانية. ومن ثم كان واحدا من أهم المؤثرين في عصره. فقد أكسبته شعبيته ومهارته الفنية القدرة على

تحريك عواطف قرائه من خلال المرح والشجن نحو الضحك والدموع والغضب، وأحيانا نحو العمل الايجابي في طريق الاصلاح. وعلى الرغم من أنه لم يكن مفكرا مرتبا إلا أنه كان إنسانا ذا شعور وحدس وعاطفة مكنته من أن يتلمس مواطن الداء العصيب في انجلترا الصناعية، ونعني بالداء العصيب المادية المتزايدة التي أصابت القدرات الطبيعية الانسانية الخيرة بالشلل. فقد راقب وهو مخبر صحفي مقاومة الملاك الاغنياء للاصلاح السياسي الذي كان سيؤدي إلى الاقلال من نفوذهم. ثم رأى كيف رفض ملاك المنازل المنخلفة إنفاق بنس واحد على تحسين المرافق الصحية التي كانت تولد الكوليرا بين السكان الفقراء. ولاحظ معارضة أصحاب المصانع لقوانين إصلاح المصانع ولا سيما قانون تحديد ساعات العمل بعشر ساعات فقط، معترضين بأن في ذلك خرابهم. ولم يكن من الصعب على ديكنز الألمعي الذكي أن ينفذ إلى معنى كل ذلك وأن يفهم ماذا تعني الرأسمالية الصناعية في الحقيقة بالنسبة إلى أغلبية الشعب.

والنقد الاجتماعي يعد محور روايات ديكنز. ويصعب أن نجد شرا اجتماعيا واحدا لم يبسطه ليهاجمه فيها. على أنه في مبدأ حياته كروائي كان يختص ناحية واحدة معينة بالهجوم. ففي «أوليفر تويست» يهاجم قانون الفقراء الجديد الذي قوض منازل الفقراء والمتعطلين. فقد كان قانون الفقراء القديم يجيز إعطاء المنح للفقراء والمتعطلين ويسمح لهم بالبقاء في منازلهم. فجاء القانون الجديد وحرمهم هذه المنح وحرّم عليهم كذلك البقاء في بيوتهم وألزمهم إما بالعمل وهو غير متيسر لهم، وإما بالذهاب إلى الملاجىء مفرقين بين الآباء والأمهات والأبناء، مما كان يؤدي إلى اختلاط الأطفال الفقراء بالعاطل والأفاق والسكير والكهل والعاجز. ويهاجم ديكنز في «نيكولس نيكولبي» نظام التعليم الفاسد ممثلا في مدرسة دوذي للبنين، تلك المدرسة التي كانت تشوه فيها أجساد الاطفال وعقولهم. وابتداء من رواية «دومبي وولده» لم يقتصر ديكنز على إبراز شر معين بالذات من الشرور الاجتماعية، ولو أنه في هذه الرواية يهاجم التعليم بوجه خاص، إلا أن الشر الاجتماعي أصبح عنده الآن رمز للقوى الاجتماعية الشديدة البطش التي تتحكم وتدمر حياة الانسان. فنحن نشعر في «دومبي وولده» باحساس ديكنز بالظلم الذي خلقته الآلة، سواء في ذلك الظلم الاجتماعي أو القانوني أو الاقتصادي على الكائن الانساني: لحمه ودمه. وفي رواية «المنزل الكئيب» يهاجم النظام السياسي وعمل الخير

المنظم والديانة الزائفة والنظام الاقتصادي المسئول عن الفقر والمرض والجهل متجسدة كلها في شخصية جو المسكين، مظهرا لنا المحاكم القضائية في قلب الرواية بكل ما فيها من فوضى، رمزا على فساد النظام كله. وبنفس الطريقة يظهر لنا في روايته «دوريت الصغيرة» مساوئ الجهاز الحكومي المعقد ممثلة في النظم واللوائح العتيقة التي بليت والتي تتسبب في تحطيم حياة الفرد. أما في روايته «صديقنا المشترك» فيصور لنا مجتمعا تغلغلت فيه قوة المال الشريرة الذي تجمع بأقذر الوسائل من أكوام القمامة — مجتمعا يعوزه التكامل والاخلاص والكرم والمحبة.

لم يكن غريبا إذن أن يتعلق قراء ديكنز به ككاتب فنان يهاجم النظم الاجتماعية المليئة بالشرور والآثام في جو مليء بالدعابة والسخرية والشجن التي استمالت الجماهير من كل طبقة. ولعل أبرز النواحي التي عني بها ديكنز في دراساته الاجتماعية اهتمامه بالطفولة المشردة المضطهدة. فرواياته تموج بالأطفال الفقراء والأغنياء الذين يظهرون في مواقف عديدة وظروف مختلفة منها المضحك ومنها المبكي. وأدت كتاباته في هذا المجال إلى خلق جو جديد من التفكير إعترف بحقوق الطفل وواجب المجتمع نحوه. ومن ثم يعتبر ديكنز من أبرز رواد الاتجاه الجديد الذي بدا في عصر الملكة فيكتوريا نحو الفهم العميق للطفل ومشاكله بدرجة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الانسانية، وهو أعظم ما وهبته انجلترا للحضارة في هذا العصر.

ولما كان من العسير أن يوفى كاتب عظيم مثل ديكنز حقه من البحث الشامل في حيز ضيق مثل هذه المقالة، فقد رأينا أن نولي في هذا البحث ناحية واحدة عنده عناية أكثر واهتماما أوفى. وقد أخترنا لذلك البطل الطفل في رواياته لما للطفل من أهمية بالغة عنده. وهذا يستدعي منا أن نلقي نظرة سريعة على الاتجاه الذي كان سائدا إزاء الطفل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لنتبين مدى أهمية ما جاء به ديكنز من جديد في هذا المجال.

لقد عرف القرن الثامن عشر بعبادة العقل والنظر إلى الطفل على أنه مخلوق لا يستحق أي اهتمام لأنه لم يكتمل عقليا بعد، وما هو إلا إنسان مصغر. والهدف من تعليمه هو القضاء بأسرع ما يمكن على كل خواص الطفولة التي لم يجد فيها أهل ذلك العصر ما يدعو إلى الاعجاب. وكان اهتمام التربويين منصبا على ما سيؤول إليه الطفل في

المستقبل، فتكيفت نظم الدراسة بما يتفق وهذه النظرة التي ضجرت بالطفولة وسنيها لأنها تؤخر في نظرهم سبيل التطور والنضوج. ولعل مما يساعانا على فهم نظرة القرن الثامن عشر إلى الطفولة فهما تاما صور أطفال ذلك الجيل الذين تقلدوا أزياء الكبار؛ فالطفلة تبدو في ثياب سيدة على أحدث طراز، والطفل يتقلد سيفا وينثر على شعره مسحوقا أبيض مثلما يفعل أبوه تماما. ولا غرابة في هذا في عصر ينكر مرحلة الطفولة ويضجر منها ويعمل على كبت إحساساتها.

وقد استمرت هذه النظرة في القرن التاسع عشر وانعكست في أساليب التعليم والتربية عامة. ولا أدل على ذلك من المنهج الذي أتبعه جيمز مِل في تعليم ابنه جون ستيوارت مِل المفكر السياسي المشهور الذي لخص موقف أبيه من تعليمه بقوله: «كان والدي لا يطلب أقصى ما أستطيعه فحسب، بل وكثيرا ما كان يطلب مني المحال». وقد بدأ مِل يتعلم اليونانية وهو في الثالثة من عمره واللاتينية وهو في الثامنة، ولما بلغ الرابعة عشرة من عمره كان قد أتم منهجا جامعيا كاملا في الدراسات القديمة والفلسفة والرياضة.

لم تترك هذه التربية للطفل مجالا للهو والمرح، إذ كان كثير من الآباء والأمهات يعتقدون أن اللعب مضيعة للوقت، وأن الطفل يجب أن يعامل بمنتهى الصرامة لوضع حد لميوله الفطرية، فهو لا يقل في نظرهم عن الكبار في ميله إلى الشر. وقد اتبعت والدة جون راسكين ــ أحد أئمة مفكري العصر الفيكتوري ــ هذا المسلك في تربيته، فلم تكن تشجعه على اللعب لأنه تدليل لا يعود على الطفل إلا بالضرر. وكانت لعبه محدودة جدا لا تتعدى في طفولته المبكرة حزمة من المفاتيح تجذبه ببريقها وصلصلتها، ثم عربة وصندوق من المكعبات الخشبية عند ما كبر قليلا. ومن الصور الواضحة في ذاكرة جون راسكين التي لم تمحها الايام «أراجوز» راقص ذو ألوان جميلة زاهية أهدته له ذات مرة عمة طيبة بمناسبة عيد ميلاده. وقد قبلت الأم هذه الهدية رغبة منها في عدم إغضاب العمة، إلا أنها لم تلبث أن أخذت جون الصغير جانبا وشرحت له بهدوء عدم رضاها عن اللعبة، فلم يرها بعد ذلك اليوم.

وكما لم يقدر الوالدان حاجة الطفل إلى اللعب والمرح، فهما لم يقدرا كذلك حاجته الماسة إلى الحب والحنان وما يهيئانه من شعور بالاطمئنان والأمن. وقد قال جون ستيوارت مِل عن علاقته بأبيه إنها خلت من كل عطف حتى أصبحت الحياة نفسها لا تطاق.

ولا عجب إذن أن مر قبل بلوغه سن الرشد بأزمة نفسية استمرت مدة ليست بالقصيرة. أما جورج إليوت الروائية الفيكتورية المشهورة فقد أنكرت إنكارا تاما أن «أيامنا الأولى هي أسعد الايام»، كما ذهبت الكاتبة هاريت مارتينو إلى أبعد من ذلك فتحدثت عن ذعرها من الناس في صغرها ورغبتها الملحة في القضاء على حياتها.

وهناك مجال آخر عومل فيه الطفل معاملة قاسية، ألا وهو مجال العمل. فلم يكن طفل الطبقة العاملة في عصر التصنيع في انجلترا بأحسن حظا من أخيه ابن الطبقة المتوسطة، وإن كان مصدر شقائه من أصل مختلف. فقد أصبحت حياته شقية تعسة منذ أن وقع عليه الاختيار لكنس المداخن. وأخذت حالته تتفاقم سوءا باتساع حركة التصنيع وازدياد الطلب عليه لرخص أجره وللاءمته للعمل في المناجم بصفة خاصة لصغر حجمه وسهولة حركته. وكثيرا ما كان يعمل كأجير في المنجم أو المصنع من سن الخامسة، بل اكتشفت حالات استخدم فيها الطفل في سن الثالثة. وكانت السابعة أو الثامنة عموما هي السن الطبيعية التي يبدأ فيها الطفل يكسب عيشه. أما ساعات العمل فكانت تتراوح ما بين الاثنتي عشرة ساعة والثماني عشرة وفقا لطبيعة العمل واحتياجاته.

تلك كانت الظروف التي أدت إلى طفولة مشوهة ومرض سائد وموت عاجل. وكان من الطبيعي أن يظهر في ظروف مثل هذه من يدافع عن الطفل ويحميه ويطالب بحقه. وقد بدأت هذه الحركة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما أخذ الفلاسفة والمفكرون والكتاب يشعرون أن «طبيعة» الانسان ليست عقله، وإنما مشاعره وعواطفه، وبلغ بهم التفاخر بهذا الاكتشاف حدا انتهى بهم إلى اعتبار العقل انحرافا عن الطبيعة الانسانية. وكان جان جاك روسو من أوائل مكتشفي الطفل ومجديه، وترجع أهميته إلى أنه عبر عن فلسفة المشاعر الجديدة نحو الطفولة ووجه الاهتمام إليها بصفتها تلك الفترة في حياة الانسان التي يكون فيها أقرب إلى الطبيعة والفطرة. ومن ثم أصبح الطفل ذا أهمية لذاته، هو وحده مصدر هذه الأهمية، وليست صفته كأنسان مصغر سيكون رجلا في يوم من الأيام. فالصفات التي وهب إياها وخاصة طبيعته الخيرة البريئة ذات قيمة لا تقدر بثمن، وهذه الصفات الانسانية يمكن تطويرها في أحسن الظروف وأقربها إلى الطبيعة لتتكيف وتتفق ومطالب المجتمع الانساني. وعندما تحدث روسو عن تربية الطفل في كتابه المشهور «إميل» أشار إلى أهمية معاملة الطفل كطفل، مؤكدا أن العامل

الأساسي الذي يجب إدخاله في الاعتبار هو طبيعته الحالية وليس ما سيؤول إليه في المستقبل، فيقول: «إن الطبيعة تريد أن يكون الأطفال أطفالا قبل أن يكونوا رجالا، وإذا تعمدنا قلب هذا الوضع فستحصل على ثمار نضجت قبل الأوان، ثمار لا هي ناضجة ولا هي لذيذة، ثمار لا تلبث أن تتعفن. إن للطفولة أساليب خاصة بها في التفكير والاحساس والشعور، وليس من العقل أن نحاول استبدال أساليبنا بأساليبهم». وقد أحدث روسو بتركيز اهتمامه على الطفل وطبيعته ثورة في النظرة إليه، وأصبح من المستحيل على من جاء بعده تجاهل الحقيقة التي أوضحها والتي تنادي بأن طبيعة الطفل تتطلب فهما خاصا.

وقد خلق روسو بهذا الاكتشاف جوا جديدا من التفكير انبعث منه أدب رومانتيكي في الشعر ثم في النثر لعب فيه الطفل دورا هاما على نحو ما ظهر في شعر بليك ووردزورث وكولريدج الذين اتخذوا الطفل وسيلة للتعبير عن فلسفتهم في الحياة وموقفهم إزاء المجتمع الصناعي الحديث. فالطفل في شعر بليك نقطة ارتكاز هامة: إنه رمز لفكرة «البراءة» التي بنى عليها الشاعر فلسفته، وفيها يقول إن الانسان قد فقد براءته التي ولد عليها نتيجة للاستعباد الاجتماعي والديني والاقتصادي والسياسي الذي سلبه حريته، وهو يحاط في عالم «التجربة» — كما يسميه — بقيود تقف حائلا في سبيل استمتاع طبيعي غريزي بالحياة. وذلك الاستمتاع هو خاصية من خواص الطفل الذي لا يفرق بين نفسه وبين العالم المحيط به، فيعيش هو ومن حوله في حالة مشاركة تامة أقرب ما تكون إلى الصوفية. وإذا ما أراد الانسان أن يتحرر من هذه القيود، فعليه أن يخلق في نفسه من جديد حالة أقرب ما تكون إلى وعي الطفل بالبراءة الأصلية. والطفل في شعر وردزورث وكولريدج رمز لاشمئزازهما من المجتمع الحديث الذي حطم حياة الانسان الروحية والابداعية. واكتشاف العلاقة الوثيقة بين الطفل والرجل الناضج أهم ما جاء في شعر هؤلاء الرومانتيكيين عن الطفل. فحياة الانسان وحدة متكاملة سيؤدي أي اهمال في فترة منها إلى ضرر بالغ فيما بعد. ولكي يفهم وردزورث هذه العلاقة، عاد إلى طفولته فأولاها في شعره اهتماما كبيرا. وقصيدته «المقدمة» ترجمة ذاتية يتحدث فيها عن طفولته ومراهقته وينتهي منها إلى حقائق عامة عن الطفولة وطبيعة الانسان. وبعودة وردزورث إلى ماضي طفولته، وهي أهم فترة في نمو الروح، يقتفي أثر ذلك النمو، موضحا أهمية السنين الأولى

التي تشكل أهمية الرجل فيما بعد، وبذلك يعطينا صورة حية للحقيقة التي توصل إليها وهي أن «الطفل أب للرجل».

وباستخدام وردزورث للترجمة الذاتية التي عبر فيها عن مشاعره وتجاربه فتح آفاقا جديدة للكاتب الروائي، آفاقا فطن إليها كولريدج من قبله عام ١٧٩٧ وهو ما زال في الخامسة والعشرين من عمره. فقد كتب كولريدج إلى صديق له موضحا إمكانيات الترجمة الذاتية في مجال الرواية قائلا: «إن في استطاعتي أن أخبر أقل الكتاب موهبة كيف يؤلف كتابا شيقا. فليرو الأحداث التي مرت به في حياته بكل أمانة دون أن يخفي المشاعر التي اصطحبتها». وفي هذا الكتاب، وفي أربعة كتب أخرى تلته، أخذ كولريدج يسرد تاريخ حياته الواقعي والروحي خلال سنيه العشر الأولى، وفيها يعطي صورة لأسرته وشخصية والديه موضحا علاقته بهما وبأخيه الغيور الذي أثر على شخصيته تأثيرا كبيرا، مبينا كراهيته للرياضة وشغفه بالقراءة التي نمت خياله فحلق في عالم الأحلام بعيدا عن الواقع، إلى غير ذلك من التفاصيل التي تكشف عن سيكولوجية الكاتب. وفي هذا كله مادة غنية تكفي لقصة مبنية على الترجمة الذاتية مثل قصة «دافيد كوبرفيلد» لديكنز. إلا أن كولريدج وقف عند هذا الحد مكتفيا بتلك الصفحات القليلة في رسائله. ويلاحظ أن هذا الاتجاه نحو الترجمة الذاتية الذي ظهر عند كل من وردزورث وكولريدج واتصفت به الرومانتيكية، لم يظهر في الرواية إلا بعد مرور جيل بأكمله من تاريخ الحركة الرومانتيكية في الشعر، أي في عصر الملكة فيكتوريا. ومع ذلك فصلته بالرومانتيكية وطيدة، ولا أدل على ذلك من الدور الهام الذي يلعبه الطفل في كل من الروايتين «جين آير» (١٨٤٧) و «مرتفعات وذرنج» (١٨٤٧) للأختين شارلوت وإميلي برونتي، وهما أقرب الروائيين إلى الرومانتيكية الشعرية.

وعلى الرغم من ظهور الطفل في الصفحات الأولى من رواية مثل «جين آير»، فقد ظل التركيز فيها للشخصية الناضجة. أما في روايات ديكنز، فان عددا من شخصيات الأطفال يظلون أطفالا حتى نهاية الرواية، بل قد يكون الطفل أو الطفلة بطل القصة أو بطلتها، كأوليفر تويست ونل الصغيرة، وبهذا أدخل ديكنز بعض التجديد في تقاليد الرواية؛ فهو وإن لم يكن أول من استخدم الطفل في رواياته، إلا أنه من أوائل الروائيين الذين رفعوا الطفل إلى مصاف البطل، فضلا عن أنه أول روائي اهتم بالطفل

على نحو متواصل. وبظهور ديكنز أصبح من العسير على كاتب بعده أن يعلق على طفولة البطل بقوله: «لم يحدث له ما يستحق الذكر في سنيه الأولى»، كما قال هنري فيلدنج في القرن الثامن عشر عن طفولة توم جونز.

والطفل عند ديكنز محور اهتمامه ومركز عالمه الابداعي. وحتى نستطيع أن نفهم سر اهتمامه بالطفولة المضطهدة وأصل اهتمامه المتواصل بها، ينبغي علينا أن نعود إلى طفولته وإلى تجربته الشخصية التي كانت مصدر كل ما جاء في رواياته عن الطفل.

ولد ديكنز في سنة ١٨١٢ وعاش أيامه الأولى بعيدا عن لندن في تشاتام وبورتسموث وبورتسي، وكانت حياته في هذه الحقبة هادئة مطمئنة تعرف خلالها على الريف الانجليزي الجميل وعلى المسرح والأدب وخاصة قصص ألف ليلة وليلة وروايات القرن الثامن عشر. وقد علمته أمه القراءة والكتابة ثم التحق بالمدرسة حيث تتلمذ على يد أحد خريجي جامعة اكسفورد. وفي شتاء سنة ١٨٢٢/١٨٢٣ وقعت الأسرة في مأزق مالي بسبب ديون جون ديكنز الأب، فباعت أثاث المنزل وانتقلت إلى لندن تاركة تشارلز الصغير في تشاتام ليتابع دراسته حتى أجازة عيد الميلاد. وبهذا انتهت الفترة السعيدة في طفولته. ثم سافر إلى لندن ليلحق بأهله، وهناك واجه الصدمة الأولى عندما تكشف له سوء حالتهم المالية التي لاحظها من ظروف معيشتهم المتغيرة. وكان من الطبيعي أن يعتقد ديكنز أن الفرصة ستتاح له لمتابعة دراسته، ولكن سرعان ما خاب ظنه عندما طلب إليه القيام ببعض الأعمال المنزلية وتنظيف الأحذية والملابس. ولم يكن هناك أطفال يصاحبهم، فعرف الوحدة خارج المنزل والاهمال داخله. وقد زاد في ألمه أن تتابع أخته فاني دراستها الموسيقية بينما ينصرف عنه أهله. وقد قال ديكنز بعد سنوات طويلة لصديقه جون فورستر معبرا عن حزنه العميق للإهمال الذي لحقه: «ما من شيء إلا وكنت أعطيته — لو كان لي شيء أعطيه — لأعود إلى أية مدرسة في أي مكان لأتعلم شيئا». وقد ازدادت خلال هذه الحقبة حالة الأسرة المالية سوءا حتى لم تجد في بعض الأحيان ما يكفيها من الطعام. وأخذ والداه يبيعان أو يرهنان حاجياتهما، وكثيرا ما كان يساعدهما ديكنز في هذه المهمة المذلة. ولما تنبه جيمز لامبرت أحد أقارب الأسرة إلى تدهور حالها، اقترح عليها أن يعمل ديكنز في مصنع يديره لطلاء الأحذية، وهذا ما حدث فعلا. فقد بدأ ديكنز يكسب عيشه بعد يومين من عيد ميلاده

الثاني عشر. وهكذا حلت الكارثة غير المنتظرة فتركت الطفل مذهولا يائسا. وبعد خمس وعشرين سنة من هذه الواقعة، كتب ديكنز بمرارة الطفل الجريح المصدوم قائلا: «إنني لأتعجب كيف ألقيت في الطريق في تلك السن، إنني لأتعجب أن لم يكن هناك من يشفق عليّ وأنا الطفل الموهوب، الذكي المتلهف، المرهف الحس الذي يجرح سريعا بدنيا وعقليا، أن لم يكن هناك أحد يقترح أنه في الاستطاعة عمل شيء ما لالحاقي بأية مدرسة عادية. إن أصحابنا — كما فهمت — كانوا متعبين إذ لم تبد من أحد منهم أية إشارة. وكان أبي وأمي في غاية الرضا.» ولم ينس ديكنز بعد تلك السنوات الطويلة العذاب والذل والهوان الذي لحق به، فقد كان الجرح عميقا إلى درجة جعلت ذكرى تلك الشهور تلاحقه بعد زواجه فيقول: «إن الذكرى العميقة بالشعور بأنني مهمل وبائس، بالذل الذي أحسسته لوضعي، بالشقاء الذي كنت أشعر به في قلبي الصغير عندما اعتقدت أن كل ما تعلمته وفكرت فيه وسررت له سيزول يوما بعد يوم ولن يعود أبدا، إن هذا لا يمكن كتابته على ورق. لقد نفذ الحزن والذل اللذان بعثتهما هذه الأفكار إلى قلبي حتى إنني كثيرا ما أنسى في أحلامي — وأنا الآن مشهور ومحبوب وسعيد — أن لي زوجة عزيزة وأطفالا، بل وحتى إنني رجل، فأعود وحيدا إلى تلك الفترة من حياتي».

وبعد أحد عشر يوما من بدء تشارلز في العمل، قبض على جون ديكنز بسبب ديونه وزج به في سجن المدينين. وقد نفذت آخر كلماته إلى أعماق الطفل الشقي: «أعتقد أن الشمس قد غربت عني إلى الأبد»، فجاء تعليق ديكنز عليها بعد ذلك بسنوات: «آمنت أنهما (أي والديه) قد حطما قلبي». ثم انتقلت المسز ديكنز ومعها أولادها جميعا فيما عدا تشارلز إلى سجن المدينين توفيرا للمال. وكان الأب يدفع نفقات سكن الطفل خارج السجن، ويتحمل تشارلز نفسه نفقات طعامه يدفعها من الشلنات الستة التي كان يتقاضاها أسبوعيا على عمله. وقد شعر تشارلز في تلك الأيام بوحشة مضاعفة، وأحس أنه شقي منبوذ، ووصل به اليأس إلى أقصى درجاته، وفقد الأمل في الخلاص من محنته.

ولما ماتت والدة جون ديكنز، تركت له مبلغا من المال ساعده على دفع ديونه، فأطلق سراحه. ومع ذلك فقد استمر تشارلز يعمل في المصنع دون أن يقترح أحد

إنقاذه من الذل الذي كان يمزق كيانه. واستمر الحال على هذا المنوال إلى أن تشاجر الأب مع جيمز لامبرت وأصر على سحب الطفل من المصنع. وعلى الرغم من أن الأم كانت راغبة في أن يعود تشارلز إلى المصنع ثانية، فقد رفض الأب توسلاتها وأصر على إلحاق ابنه بالمدرسة. ولم ينس ديكنز موقف أمه مدى الحياة، فيقول عن هذه الواقعة: «أنا لا أكتب هذا باستياء أو غضب، فأنا أعلم كيف عملت كل هذه الظروف مجتمعة على تكويني على النحو الذي أنا عليه، ولكنني لم أنس ولن أنسى ولا أستطيع أبدا أن أنسى أن والدتي كانت ترغب رغبة حارة في أن أعود إلى المصنع». ومن الأدلة القاطعة على عمق الأثر الذي تركته هذه التجربة في نفس ديكنز عدم إشارته إليها في حديثه مع أي شخص باستثناء صديقه فورستر. وفي الصفحات القلائل التي كتبها ديكنز عن حياته يؤكد هذا قائلا: «منذ تلك اللحظة إلى الآن لم أهمس بكلمة واحدة إلى أي مخلوق كان بما يكشف عن تلك الفترة من طفولتي. ولا أعلم كم من الوقت استغرقتها هذه التجربة — سنة كانت أو أكثر أو أقل بكثير. ومنذ تلك اللحظة وقد التزم والديّ الصمت في هذا الموضوع، فلم أسمع من أحدهما أية إشارة إليه، قريبة كانت أو بعيدة، وإلى هذه اللحظة التي أبوح لك فيها بسري لم أرفع — حتى لزوجتي — الستار الذي أسدلته عليه عندئذ والحمد لله». ويحكي ديكنز كيف كانت تخونه شجاعته عندما كان يقترب من مكان المصنع حتى بعد زواجه ومولد ابنه الأكبر، فكان يعبر الشارع إلى الناحية الأخرى ليتفادى الرائحة المنبعثة منه التي تذكره بما عاناه في طفولته. لقد كانت تجربة قاسية حقا، ومهما قلنا فلن نبالغ في الاشادة بعمق الأثر الذي تركته في نفسه. أما الناحية المشرقة من حياته بعد ذلك فهي دراسته التي واصلها، وعمله كصحفي، ثم نجاحه الذي يكاد لم يسبق له نظير في تاريخ الأدب، وإن لم يمح كل هذا ذكرى تلك الشهور التعسة إبان طفولته رغم قلتها. ومن هذه التجربة ابتدع ديكنز جميع أبطاله الأطفال بل وجميع أطفاله على السواء.

إن شخصية الطفل الوحيد الذي لا يجد من يحميه ويشفق عليه هي شخصية ديكنز نفسه في طفولته، فشاعرهما واحدة، وإحساساتهما واحدة، وإن اختلفت تفاصيل الظروف. وعلى الرغم من أنه لم يكن في نية ديكنز أن يبوح لأحد بآلامه كطفل، إلا أنه وجد نفسه، ككل فنان، مدفوعا للتعبير عنها. ولما كان ديكنز كاتبا أصيلا، فقد

استطاع أن يخفي تجربته الشخصية بنسجها في إطار العصر بأكمله، وهو إطار أكثر شمولا وسعة من حياته الخاصة. فأصبح تشارلز ديكنز الطفل في رواياته رمزا لجميع أطفال عصر فيكتوريا المضطهدين. والذي حدد معالم الاطار هي تلك النواحي المتعددة المتصلة بتجربته الشخصية. فهناك الناحية الاجتماعية المرتبطة بالفقر والاستغلال عموما التي نمّت في ديكنز شعورا عميقا بالظلم الاجتماعي وهو مصدر إلهام جميع رواياته. وقد وجهت هذه الناحية اهتمامه إلى المشاكل الاجتماعية المتعلقة بالطفل كما في «أوليفر تويست» حيث يوضح الصلة بين الفقر والجريمة. ثم هناك الناحية الخاصة بالعلاقات الشخصية في محيط الأسرة، ومصدرها علاقة ديكنز بوالديه وشعوره باهمالهما إياه وعدم اهتمامهما بمصيره. وقد أدى هذا إلى دراسته الطفل وظروف الأسرة، وكانت هذه الدراسة الأساس الذي بنى عليه «دومبي وولده» والثلث الأول من «دافيد كوبرفيلد»، كما أنها واضحة الأهمية في «زمن عصيب». وأخيرا فهناك موضوع مس ديكنز من قريب في الوقت الذي مر بتجربته المؤلمة، وهو موضوع تعليم الطفل الذي يتناوله في جميع رواياته تقريبا، سواء من ناحية المكان أو من ناحية الطفل نفسه. فمن ناحية المكان ننتقل من مدرسة إلى أخرى بعضها مثالي — وهذا قليل — وبعضها الآخر واقعي. وهذا النوع الواقعي من أسوأ ما تكون عليه المدارس. ومن ناحية الطفل نفسه نتعرف على أطفال عديدين منهم الجاهل مثل جو الذي لم يتعلم حرفا واحدا في حياته، ومنهم المتعلم مثل بول دومبي الذي أرغم على دراسات لا تتفق وعقلية الطفل فأوقفت نموه الطبيعي وتسببت له في موت مبكر. وهكذا اتسعت دائرة التجربة الشخصية. وبتعبير ديكنز عن نفسه وآلامه في الطفولة، عبرّ أيضا عن وضع الطفل في مجتمعه، فأرضى نفسه وقراءه معا دون أن يبوح بسره الدفين.

وفي «أوليفر تويست»، وهي أول رواية له يلعب فيها الطفل دور البطولة، يكشف ديكنز عن وحدة الطفل وعجزه في المجتمع الفيكتوري. وعلى الرغم من أن ديكنز قلما يتناول في رواياته أطفال الطبقة الكادحة الذين يعملون في المصانع والمناجم، إلا أنه يصور بشكل عام عن طريق شخصية أوليفر البائسة الظلم الذي يقع على الطفل في مثل هذه الظروف الاجتماعية القاسية. وأوليفر، مثل كثير من أطفال ديكنز، يتيم الأبوين لا صديق له ولا معين، يحيطه ديكنز بكل ما يتفتق عنه ذهنه من قسوة وشرور. ويستمر

أوليڤر، على الرغم من هذا الجو الكريه الذي يحيط به، رمزا للبراءة التي أشار اليها روسو – البراءة التي لا تمس في عالم شرير يفسد كل ما يصل إلى يديه. وهدف ديكنز في هذا أن يكشف لنا عن «مبدأ الخير الذي يظل حيا في أسوأ الظروف ثم ينتصر في النهاية». ولد أوليڤر في ملجأ للفقراء لا يملك شيئا ولا ينال شيئا ولا يكاد الأكل في الملجأ يسد رمقه، وعندما يطلب المزيد منه يتعجب أولو الأمر لجرأته ويتنبأون له بالموت شنقا قائلين: «سيشنق الطفل». وليست هذه النبوءة تعبيرا عن قسوة المجتمع وعدم اكتراثه بالطفولة المضطهدة فحسب، وإنما هي تعبير كذلك عن سخرية لاذعة تكشف عن موقف متناقض. فالمجتمع مسؤول عن اضطهاد أوليڤر وأمثاله، ومن ثم عن فسادهم وإجرامهم كما يبدو في شخصية نوح كليپول النشال. ولكن بدلا من أن يعترف المجتمع بمسؤوليته، فانه يعاقب الطفل على جريمة المجتمع ضده حاكما عليه بالاعدام. وبتحويل المسؤولية إلى الطفل تظهر سخافة التهمة. فكيف يكون أوليڤر الوديع البريء مجرما، وكيف يكون المستر بامبل رمز السلطة الحاكمة القاسية بريئا؟ وإذا أمعنا التفكير في هذه الجملة الموجهة إلى الطفل، وجدنا أنها تتضمن حقيقة مرة وهي أن الفقر هو الذي قرر مصير الطفل، فالفقر يؤدي لا محالة إلى الاجرام، وربما إلى الاعدام.

وترتبط حياة أوليڤر ارتباطا وثيقا بفكرة الموت من أول الرواية عندما ماتت أمه بعد ولادته. ويزداد استعمال ديكنز لرموز الموت عندما يترك أوليڤر الملجأ ليعمل عند سيّاء حيث ينام في حجرة خصصت للنعوش. ويهرب الطفل من عمله بعد مشاجرة مع صبي غيور، ويلجأ إلى لندن حيث يقع فريسة لعصابة من النشالين، فيتعرف على عالم الاجرام. وهنا يتحول الموت كرمز إلى موت حقيقي حين يقتل سايكس، أحد أفراد العصابة، صديقته نانسي لأنها أظهرت عطفا على أوليڤر وحاولت أن تنجيه من براثن فاجن رئيس العصابة. وهذا العالم الذي يعيش فيه الآن أوليڤر هو عالم الاجرام، عالم لا يعرف الحب والعطف، كل فرد فيه يعيش لنفسه، والموت لمن ينسى ذلك. ولكنه كذلك عالم الاقتصاد الفردي، حيث يتقاتل الأفراد للمصلحة الذاتية ويستغل الضعيف في المعركة. وأوليڤر في هذا العالم هو الطفل العامل في المجتمع الصناعي، لن ينقذه من مصيره المحتوم إلا معجزة الثروة التي تهبه الأصادقاء وتضمن له الرعاية والحماية. وتحدث المعجزة فعلا في نهاية الرواية، فيتبنى أوليڤر رجل عجوز غني، ويتحقق في الخيال الحلم الذي

طالما رآه ديكنز أيام شقائه، وإن كان حلما قلما يتحقق في الواقع. وعلى الرغم من المعجزة، وعلى الرغم من انتصار الخير، فان الكاتب في هذه الرواية يتساءل: كم من طفل مثل أوليفر تنتهي حياته على المشنقة دون ذنب اقترفه! وكم من طفل مثل أوليفر أصبح مجرما مثل سايكس وفاجن! وكم من رجل مثل سايكس وفاجن كان طفلا مثل أوليفر! بل لقد كان من الممكن أن يصبح ديكنز نفسه مثلهما، ولا شك عندي أن مثل هذه الأفكار هي التي دفعت ديكنز إلى كتابة «أوليفر تويست» مهاجما ظلم المجتمع وجريمته ضد الطفولة البريئة.

وقد تناول كتاب مثل بالوير ودزرائيلي والمسز جاسكيل وكنجزلي موضوع الطفل المضطهد الممثل في «أوليفر تويست» ولكن مع الفارق، فلم يمر أحد منهم بتجربة ديكنز في طفولته، ولم يعرف أحد منهم الجوع والجهل والعمل في مصنع، ولم يذق أحد منهم معنى العبودية. أما ديكنز فقد كان العبد المضطهد، أو على الأقل هكذا رأى نفسه. وفي هذه الحقيقة تفسير للفارق بين روح كتاباته عن الطفل وروح كتابات معاصريه. فبينما كانت نظرة معاصريه إلى شخصيات أطفالهم عقلية موضوعية، جاءت صور ديكنز للطفل مشحونة بالعاطفة، بل وكثيرا ما كان يبالغ في هذا فتنحدر بعض مشاهد الموت عنده إلى مستوى استدرار الدموع، مما دفع النقاد إلى مهاجمته لأنهم رأوا في مبالغته هذه محاولة رخيصة لتحريك مشاعر القراء وإرضاء أكبر عدد ممكن منهم. ومهما قال النقاد في هذا فالحقيقة باقية تكمن في أن التوحيد والترابط والتوافق بين مشاعر ديكنز ومشاعر أطفاله ذات قيمة أدبية لا يمكن تجاهلها، إذ استطاع ديكنز عن طريقها أن يصور أبطاله الأطفال من الداخل وأن يقدم كل ما يختلج في صدورهم من حزن وفرح.

ولا يحاول ديكنز في «أوليفر تويست» أن يحلل نفسية الطفل البائس في مجتمع عدائي تحليلا نفسيا، ولكنه يقص حياة الصغير دون تعمق نفساني. وعلى الرغم من سطحية سرد التفاصيل فهي ذات وقع عاطفي ساحق على القارئ. ويكاد يكون أوليفر في أول الرواية كالجسم الجامد لا يعي عن نفسه أو وضعه شيئا، وكل علاقته بالحياة هي رغبته اللاواعية. ثم يبدأ الشعور بالذات في الظهور في فترات متقطعة وسط العذاب الصامت الشبيه بعذاب الحيوان الأبكم. وشعور أوليفر بسيط غير معقد إلا أنه شامل وجارف.

إنه يشعر بالوحدة المطلقة، فلا صلة بينه وبين أي شيء يحيط به، إنسانا كان أو جمادا. إنه محاط بالكآبة والوحدة، لا يعرف مكانا أو شخصا يلجأ إليه في محنته، وأغلب ظهوره يكون في أماكن غريبة عنه. وكما يقول ديكنز في تعليقه: «إننا نعلم جميعا كم يشعر أفضلنا بالوحدة القاتلة في مثل هذه الظروف». ويعبر ديكنز عن وحشة الطفل المنبوذ غير المرغوب فيه عندما يبكي أوليفر قائلا: «إنني طفل صغير جدا يا سيدي، وهذا المكان موحش جدا، موحش جدا يا سيدي». ومتى تنفذ إلى قلب الطفل البائس هذا الشعور بكبر العالم واتساعه وقسوته وصغر الانسان وضعفه في ظروف مثل ظروف أوليفر، فمن المستحيل التغلب عليه فيما بعد، إنه جرح لا يسهل التئامه. ومما يزيد من إحساس الطفل باليأس القاتل عدم استطاعته التطلع إلى المستقبل، فالحاضر بالنسبة إليه هو الأبدية.

وليس من الضروري أن يكون الطفل مضطهدا اجتماعيا واقتصاديا ولا حتى أن يكون يتيم الأبوين ليشعر بالوحدة والوحشة. فلبول دومبي أب غني يريد أن يفخر بابنه ويعمل كل ما في استطاعته لتعليمه وتهيئته للمستقبل، ومع ذلك فهو طفل حزين كثير التفكير والتأمل، كتب عليه الموت في سن مبكرة، بل إنه أحد أطفال ديكنز الأبرياء المستغلين، والمستغل في هذه الحالة هو أبوه. فالمستر دومبي الأب تاجر غني كانت له ابنة وحيدة حرمها من كل عطف وحنان لأنه لم يعترف بوجودها، إذ ما قيمة الابنة لرجل مثل دومبي وهو صاحب تجارة واسعة تدر عليه المال والصيت. إنه يريد ابنا يرث اسمه وثروته. ويتحقق حلمه بعد زواج دام عشر سنوات، ويولد پول في أول الرواية. وتموت الام بعد الوضع ولكن دومبي المتبلد الحس لا يحزن لهذا فعنده المال الكافي للحصول على مربية تخدم طفله. ويكاد دومبي ينفجر فخرا وزهوا، فسيضم ابنه إلى شركته وستعرف باسم «دومبي وولده». وهو في فخره وزهوه وفرحته لا يفكر في ابنه كطفل بل يحلم به كرجل، وينتظر بفارغ الصبر اليوم الذي يقف فيه إلى جانبه ليدير عمله. هذه هي الصورة التي تتماثل أمام عيني المستر دومبي عندما يفكر في تعليم ابنه، فالهدف الأول والأخير هو أن يشكل پول بصورة تجعله يصلح للقيام بمهام أبيه. وتسيطر هذه الفكرة على الأب فتعميه عن احتياجات پول كطفل وهو أحوج ما يكون بعد موت أمه إلى جو مليء بالعطف والحنان. إن المستر دومبي أب أعمى لا يقدر الضرر الذي

بسببه لابنه الضعيف البنية المرهف الحس. إن حبه له ــ إن صح أن يسمى حبا ــ حب أناني عليل امتزج بالكبرياء والتباهي والرغبة في الامتلاك والسيطرة. وحياة پول دومبي تمثل في الحقيقة أسوأ أنواع الاستغلال، استغلال الأب لابنه لأغراضه الشخصية.

ودراسة الطفل ومشاكله في «دومبي وولده» أكثر دقة وتعقيدا مما سبقها من دراسات. فپول يختلف عن أوليفر من حيث أن جميع مطالبه المادية مجابة. ولو كانت الراحة الحسية والمادية هما كل شيء في حياة الطفل، لكان پول أسعد مخلوق على الأرض. ولكن پول الصغير الذي يمتاز بحكمة الفلاسفة يرى أن هناك أشياء في الحياة لا تقدر بثمن ولا يمكن الاستعاضة عنها بالمال. فيسأل أباه عن ماهية المال وقيمته، فيجيب عليه قائلا إن المال هو كل شيء، فهو قوة تستطيع أن تعطي الانسان كل ما يريده. ولكن الطفل يعود فيسأل: «إذن لماذا لم يرد لي والدتي؟» وهنا يظهر تعليق الكاتب غير المباشر: إن الحب والعطف اللذين حرم منهما الطفل بموت أمه لا يمكن الاستعاضة عنهما بما يغدقه عليه والده من مال وجاه. فأهم شيء في حياة الطفل الذي لم يفسده المجتمع بعد بقيمه المادية هو الحب الخالي من كل غرض. تلك هي الحقيقة التي لم يفطن إليها الأب.

وأنانية الأب وقيمه الزائفة قد أعمته عن كل شيء إلا نفسه. وفي هذا أساس مشكلة پول وهو رمز لطفل الطبقة المتوسطة في العصر الفيكتوري. فلا يعامل الأب ابنه على أنه إنسان في حد ذاته ذو شخصية مستقلة، وإنما يعامله كملحق له مثل كلمة «ولده» التي يضيفها إلى اسم الشركة بعد ولادته. وقد أدت هذه النظرة إلى تجاهل دومبي طبيعة طفله تجاهلا تاما، وهذا أكبر ذنب اقترفه. فپول طفل ذو خيال واسع وحس مرهف، نراه أحيانا وقد جلس وحيدا تاركا لخياله العنان. ولكن أسلوب الدراسة التي يصر عليها والده يكبت فيه هذا الميل الفطري الذي يولد في كل طفل ويعتبر ناحية هامة من حياته في سنيه الأولى. فلا عجب إذن أن يشير ديكنز إلى المسز پيبتش مدرسة پول الأولى كغولة مهمتها إطفاء كل بريق يبديه الطفل في تفكيره. ويقارن الكاتب مدرسة الدكتور بليمپر التي يتابع فيها پول دراسته بالبيوت الزجاجية التي تزرع فيها نباتات المناطق الحارة لانها تخالف الطبيعة، فهي بمثابة «جهاز ضغط» يشكل عقول الأطفال دون أي اعتبار لطبيعتهم واستعدادهم الفطري، وهذا هو الأسلوب التعليمي الذي هاجمه روسو بشدة لأنه يعامل الطفل على أنه رجل المستقبل وليس طفل اليوم. ولما كان المستر دومبي مثل

هؤلاء التربويين يريد أن ينمو ابنه قبل أوانه، فقد تركه فريسة للدكتور بليمبر. وعندما يسأل الدكتور پول: «أنجعل منك رجلا؟» يجيبه الطفل: «بل أفضل أن أكون طفلا». ولكن المستر دومبي لا يعير رغبة الطفل اهتماما لأنها تخالف رغبته تماما، وهي الرغبة في أن يراه رجلا يعرف «كل شيء». وهكذا نرى الأب واقفا خارج المدرسة يوما بعد يوم في انتظار ابنه «ليؤهل ليكون رجلا». ولكن الطفل يخيب أمله ويموت. وقبل أن يموت بقليل يلاحظ شيئا غريبا مخيفا عند حافة السرير، فيسأل اخته في رعب عنه، فتخبره أن هذا الشكل هو أبوه، وبهذا يصبح الأب مصدر خوف لابنه. وفي هذا تعليق صامت فصيح عن العلاقة غير المرضية بين الأب والابن حيث استبدل فيها الرعب بالحب.

إن پول طفل غريب الأطوار يكاد يكون رجلا ناضجا في عقله وحكمته. ولعله ليس طفلا على الاطلاق بل وسيلة فقط ليعبر بها ديكنز عن نظرته إلى العلاقة بين الأب والابن المجردة من العاطفة والتفاهم، وعن نظرته إلى أسلوب التعليم المصطنع الذي يقضي بعنف على طبيعة الطفل الأولى — تلك الطبيعة التي يجب أن تأخذ مجراها الطبيعي في تطوره. ولذلك فشخصية پول عامل هام في فهم نظرة ديكنز إلى الطفل وفهم ما أداه لعصره من خدمة تهدف إلى تقدير أصوب لاحتياجات الطفل. فهذه الشخصية رمز لحاجة الطفل الماسة إلى العطف والفهم ومراعاة النمو الطبيعي لعقله وبدنه. وهي فوق هذا كله رمز لحق الطفل في تكوين نفسه وحمايته ضد كل ما يهدد كيانه. وتظل شخصية پول رمزا إلى النهاية رغم توفيق ديكنز في تحريك مشاعر قرائه في كل ما يتعلق به وخاصة في الصفحات التي تتناول أيام الطفل الأخيرة.

أما بظهور دافيد كوپرفيلد فيبدو الطفل أكثر تجسما وكأن ديكنز قد أضاف بعدا جديدا في تصوير شخصيته. وكان دافيد طفل ديكنز المفضل، فهو يقول: «إنني أفضل هذا الكتاب على جميع كتبي. ومن السهل أن تصدق أنني أب شغوف بكل طفل من أطفال خيالي، وأنه لا يستطيع أحد أن يحب هذه الأسرة كما أحبها أنا. ومع ذلك فمثلي مثل كثير من الآباء المولعين بأبنائهم، لي في قرارة نفسي طفل مفضل، واسمه دافيد كوپرفيلد. ولعل السر في هذا التفضيل هو الصلة الوثيقة بين طفولة دافيد وطفولة ديكنز. وإن كان دافيد في شبابه يميل الى بساطة وسذاجة لا تمثلان ديكنز في نفس الفترة من حياته، إلا أنه ما من شك في أن دافيد الطفل قريب الصلة بديكنز الطفل، وعن

طريقه يعود تشارلز الصغير إلى الحياة من جديد. وقد يكون في هذا تفسير لحيوية داڤيد وفي التقدم الملحوظ في تصوير شخصيته إذا ما قورن بمن سبقه من الأطفال، وهذه أول مرة يتخذ فيها ديكنز نفسه بطلا لرواية معتمدا على تجربته الشخصية دون اللجوء إلى تنكر يخفي معالمها. ولذلك لا يشعر القارئ، كما يحدث كثيرا في رواياته السابقة، أن الكاتب إنما يصف طفلا والأحداث التي تمر به، بل هو يشعر أنه يستمع إلى الطفل نفسه ويعيش حياته كما يحياها ويحسها هو. فالكاتب هو الطفل، والأحداث والمشاهد والشخصيات ترى وتحس كلها من خلال عيني الطفل ومشاعره، ولذلك تمتاز كلها بالحدة والوضوح اللذين يتصف بهما عالم الطفل. ولعل ديكنز في هذه القصة قد استلهم فكرتها من حياة البطلة الصغيرة في رواية «جين آير»، تلك البطلة التي لم تعرف الحب والحنان، وبذلك اقتفى ديكنز أثر شارلوت برونتي التي أثبتت إمكانيات الترجمة الذاتية في بناء الرواية. فالشبه بين بطلتها وبين داڤيد قريب، والأساس في الروايتين واحد، ففي كل منهما يعود الكاتب إلى طفولته ناسجا حولها خيوط روايته. والكتاب الذين وفقوا في خلق هذا العالم الفطري، بكل ما فيه من سحر وبريق ورعب وحزن، قلة يمكن اعتبار ديكنز رائدا منهم.

والطفل داڤيد مثل آخر لأطفال ديكنز اليتامى، يموت والده قبل أن يولد. ومع ذلك فداڤيد سعيد برعاية أمه الشابة الجميلة وبيجوني الخادمة المخلصة. وترمز هذه الأم الباسمة الحنون إلى الأم كما يراها كل طفل في سنيه الأولى. ولكن لم تلبث صورة هذه الأم الشفوقة أن تختفي، فكما ماتت والدة ديكنز في نظره عندما أصرت على عودته إلى عمله في المصنع، فقد ماتت والدة داڤيد مرتين — المرة الأولى عندما تزوجت المستر ميردستون القاسي الطاغي الذي كرهه الطفل لا لسوء معاملته فحسب ولكن لمنافسته في حب والدته، والمرة الثانية عندما ماتت فعلا تاركة الطفل وحيدا دون حماية ليرسله زوج أمه تخلصا منه — كما فعل والدا ديكنز من قبل — ليعمل في مصنع ميردستون وجريمسبي. وتحل محل الوالدة الحنون أخت ميردستون الكريهة التي تنجح هي وأخوها فيما بينهما في تطبيق نظرية الشدة والصرامة في تربية الطفل، فيسلبانه حبه للحياة وإقباله عليها. وتصبح هاتان الشخصيتان في قسوتهما وسوء معاملتهما رمزا لمظهر الحياة القاسي كما رآها الطفل الذي أرغم على العمل، تلك الحياة التي انقلب فيها الحب إلى قلة اكتراث وإهمال.

ولموازنة هذا العالم القاسي يعطينا ديكنز عالما آخر يمتاز بالسعادة والأمن والاطمئنان هو عالم بتسي ترتوود عمة دافيد الشبيه بعالم المستر براونلو في «أوليفر تويست». إنه في الحقيقة العالم الذي يعرفه الأطفال في قصصهم الخرافية، والذي يحلم به كل طفل وخاصة الطفل التعس. ويعيش دافيد مع عمته مدة من الزمن تمنحه خلالها عطف الأم وحبها. ولكن عالم بتسي ترتوود قلق غير باق، وهي الحقيقة التي اكتشفها ديكنز عندما انهار عالم طفولته بظهور مشاكل والده المالية وسجنه. فتفقد بتسي ثروتها، ويفقد دافيد معها الشعور بالطمأنينة والأمان، ويبدأ من جديد في تحمل مسؤولية حياته وأعبائها الثقيلة قبل أن يعد لها سواء من الناحية المالية أو النفسية.

إن دافيد صورة حية لطبيعة الطفل الرقيقة الحساسة، ودليل مجسم على أهمية الحب والحنان بالنسبة إلى الطفل في السنين الأولى من نموه. فالشعور بعدم الثقة الذي يتصف به دافيد الشاب وخوفه من الناس ما هما إلا نتيجة لقسوة زوج والدته واستبداده ونتيجة كذلك للحياة الخالية من الحب الذي عرفه وهو طفل. ولا تنحصر مسؤولية ميردستون في سحق نفسية الطفل فحسب بل وفي إعاقة عقله عن نموه الطبيعي. وقد أراد ديكنز في هذه الرواية أن يوضح العلاقة بين التعليم والجو الذي يتم فيه، فاذا كان الجو مملوءا بالعطف والحب أثمر العلم، وإذا كان الجو مشحونا بالرهبة والخوف لم يثمر شيئا. والمقارنة بين الجوين واضحة في شخص أم دافيد وميردستون. فقد تعلم دافيد القراءة والكتابة حتى سن الثامنة على يد أمه في جو من الحب والعطف والحنان فاكتسبها بسهولة، ولما تزوجت ميردستون استمر دافيد في تلقي العلم في جو مليء بالرهبة والخوف سببها ميردستون. وكانت طريقته تتصف بالشدة والصرامة والضغط وتهدف إلى حشو المعلومات في عقل الطفل دون تمييز بقدراته الطبيعية على اكتسابها. ومن ثم وجد دافيد صعوبة ملحوظة في متابعة دروسه إذ أن الخوف عدو التفكير الواضح السليم. وقد خلص ديكنز من ذلك إلى أن شخصية ميردستون، التي تتجسم فيها قوى الشر مجتمعة من اجتماعية وعائلية وتربوية والتي يقع معها الطفل ضحية، مسئولة عن إرسال دافيد للعمل في المصنع. وهذه هي الجريمة الكبرى التي لا تغتفر، والتي تنبع منها جميع الشرور الأخرى فتسحق الطفل جسميا وعقليا ونفسيا.

وقد أزاح ديكنز عن صدره عبئا ثقيلا عندما روى في «دافيد كوبرفيلد» تجربته

الشخصية أثناء الطفولة مع أقل إخفاء ممكن لمعالمها. وقد سبق أن أظهر هذا الارتياح عندما روى لفورستر آلامه التي عاناها خلال الشهور التي قضاها بمصنع طلاء الاحذية بقوله: «أنا الآن أكثر راحة لأني كشفت لك عن قلبي وعقلي». على أن ما يبدو أكثر أهمية هو أنه، بالكشف بوضوح عن الظروف التي أحاطت به في حياته المبكرة وبكتابتها عنها، أمكنه أن يراها في دائرة أوسع وإطار أشمل، وبدأ يفهم نفسه بطريقة أفضل ويتعمق في الكشف عن أغوارها.

وقد ظهر هذا التعمق في الكشف عن النفس عندما كتب «آمال عظيمة»، ثاني رواياته التي ترتبط ارتباطا قويا بتاريخ حياته الشخصي. وعلى أية حال فبيب يعطي صورة أقل صدقا وتمثيلا لديكنز مما يعطيه دافيد كوبرفيلد. ويكاد يكون هناك شبه طفيف أو معدوم بين الأحداث التي تحيط بحياته وتلك التي تحيط بحياة خالقه. ومع ذلك فقد شكلت هذه الأحداث بطريقة رمزية تسمح لديكنز بأن يتعمق في التعبير عن الرغبات والمذلة وعدم الاطمئنان والكبت التي كان يجدها في أعماق ضميره الشخصي. ولم ينشأ الدافع الذي دعاه إلى الرجوع إلى مشاهد من طفولته المألوفة عن حاجة إلى البناء الملائم لروايته بقدر ما نشأ عن حاجته الملحة للكشف مرة أخرى عن سني تكوينه وعن الأثر الذي خلفته في ميوله بطريقة أكثر عمقا مما تهيأ له من قبل في «دافيد كوبرفيلد».

وبيب بطل الرواية الذي قدم إلينا لأول مرة طفل آخر من أطفال ديكنز اليتامى غير المرغوب فيهم، يعيش مع اخته وزوجها جو، وكلاهما من أصل متواضع. ويلتقي ذات يوم كثيف الضباب بمجرم عات هارب يتضور جوعا يسأل الطفل المرتعد طعاما ومبردا لكسر قيوده. فيستجيب الطفل لنداءه، وبذلك يساعد ماجويش على الهرب. ولا نسمع بعد ذلك لفترة شيئا عن السجين الهارب. وفي نفس الوقت يعطينا المؤلف صورة عن تعليم بيب غير الكافي وعن زياراته لمنزل المس هافشام الثرية الشاذة، تلك الزيارات التي تنمي فيه فيما بعد بذور الترفع والتكلف. وتوضع الخطط ليلتحق بيب بحانوت حداد كصبي عنده. ويشعر بيب، كما شعر ديكنز من قبل، بعمق المذلة لاضطراره كسب عيشه في العمل الوضيع. ولكن بيب يتخلص من هذه المذلة عندما يريد له محسن مجهول أن يصبح سيدا مهذبا ويترك له لهذا الغرض مبلغا من المال. فينتقل إلى لندن ليحقق هذا

الغرض، ولكنه يتحول إلى متكلف لا صلاح له. فهو لايريد أن يعرف ثانية جو الرحيم الذي رعاه طفلا وشمله بعطفه ومحبته. والأسوأ من هذا أنه عندما يعلم أن المحسن إليه هو ماجويش المجرم، يستنكف أن تكون له صلة به على الرغم من استعداده لقبول أمواله. على أنه ما زال عند پيپ جانب أفضل ينتصر في النهاية على الجانب السيء بعد صراع داخلي مؤلم. ويرجع هذا الجانب المنتصر إلى شعوره بالفضل لجو لعطفه ورعايته وحبه. ومن ثم فان القيم الانسانية الممثلة في الحب تحل محل القيم المادية الكاذبة للمجتمع الممثلة هنا في الترفع والتكلف.

ومن خلال پيپ ونموه نرى تجربة ديكنز في مصنع طلاء الأحذية من زاوية مختلفة عن الزوايا التي سبق أن عالجها وتناولها في رواياته. فالآلام التي سببتها له هذه التجربة لها شقان: الشق الأول فيه معنى كآبة الطفل ووحدته وهو رد الفعل الطبيعي لأي طفل في ظروف مشابهة تركه والداه، والشق الثاني فيه معنى إحساس ديكنز بصفة خاصة بالعار والذل لاشتغاله في مكان مثل هذا المكان ولاختلاطه باناس يعتبرهم أقل منه، وهذا هو رد الفعل الطبيعي لطفل في مجتمع طبقي فرض عليه قيمه. وهنا تبدو مسؤولية المجتمع بعيدة الأثر. والموقف الذي ينشأ في الرواية أكثر تعقيدا منه في الروايات السابقة. فالطفل المنبوذ الوحيد يتحول إلى الطفل المترفع المتكلف كذلك، وقد تشابكت عقده النفسية في مواطن مختلفة. ورد الفعل عند أوليڤر واضح يسهل التنبؤ به لأنه ينبع من شعور شامل بالاضطهاد والوحدة. ولكن انعكاسات پيپ أكثر تعقيدا لأنه الطفل الذي عرف الحب والعاطفة عند جو، ومن ثم فهو قادر على أن يمنح مثل هذا الشعور. ولكنه من ناحية أخرى اليتيم المنبوذ الذي ولد من غير أن يكون له مكان في العالم، ومن ثم فهو يكافح ليجد لنفسه مكانا. ولما كان هذا ليس ممكنا إلا عن طريق الثروة، ولما كانت الثروة تعني نبذ الأصدقاء القدماء ومن ثم فقدان الحب، فانه يترتب على هـذا صراع داخلي. وتناول هذا الصراع ومعالجته يجعل پيپ موضوع دراسة سيكلوجية أعمق نفاذا مما قدمه ديكنز من قبل — دراسة لا أثر فيها لعطف المرء على نفسه ولكنها ترتكز على فهم عميق وحكم لا يلين عن النفس. وحل مشكلة الصراع التي أعادت پيپ ثانيا إلى جو تكشف عن نبذ ديكنز نفسه للقيم الزائفة للمجتمع التي تسببت له في إحساسه الشخصي بالمذلة إبان طفولته. ومن ثم فقد علم نفسه والمجتمع أنه لا عار في أن يكسب

عيشة بالعمل في لصق العلامات التجارية على الزجاجات وفي مصاحبة الأطفال وإن لم يكونوا من السادة المهذبين.

وهذا الكشف الجديد عن طبيعة تجربته أثناء الطفولة وعن الأثر العميق الذي خلعته عليه ساعد ديكنز على تجنب التهديد بالجمود ككاتب وكأنسان. فهو لم يتجمد كما تجمدت المس هافشام في «آمال عظيمة» – تلك الشخصية الشاذة التي هجرها حبيبها ليلة الزفاف فتوقف الزمن بالنسبة اليها، ولم تحاول أن تنسى هذه التجربة فتوجه عنايتها إلى أناس آخرين أو أشياء أخرى. وكان من الممكن أن يحدث هذا لديكنز نفسه فيكرر تصوير شخصيات أطفاله الأولى مع تحوير طفيف (وهو أمر يؤيده أن أطفاله الأبطال في رواياته الأولى لا يكبرون، فأوليفر تويست يظل طفلا، وكل من نيل الصغيرة وبول دومبي يموتان في طفولتهما حيث أراد لهم البقاء في مرحلة الآلام التي ظل يعانيها). ولكن هذا التهديد بالجمود اختفى مع بيب، فأصبح التركيز آلان على تأثير ظروف الطفل الأولى على الرجل. وهـــذا ينطبق كـــذلك على توم ولويزا جرايند في رواية «زمن عصيب». وعلى ذلك فالطفل عند ديكنز يصبح مهماً ليس فقط من أجل نفسه ومن أجل ما يتألم له، ولكن لعلاقته برجل المستقبل. فهو الآن بحق أب للرجل. وهذه الصلة الجديدة الأكثر تعقيدا تضيف عمقا لصور الطفل الأولى في المجتمع وفي الأسرة وفي المدرسة عندما كان ديكنز يستطيع أن يعطينا نماذج مسطحة. وبالصلات الجديدة أضيف بعد جديد فيصبح كل من الطفل والرجل أكثر تجسما. وبذلك تكون دراسات ديكنز التالية عن الطفولة قد ساعدته على التطور كفنان.

وفي الحقيقة، ليس هناك طريقة أفضل على من يريد دراسة ديكنز كمصلح اجتماعي أو كفنان أن يبدأ بدراسة مرحلة طفولته كما يدرس شخصيات أطفاله التي أوحتها إليه هذه المرحلة. ومثل هذه الشخصيات لن تلقي الضوء فقط على ديكنز الذي حاول عن طريقهم التخفيف عن شجونه الذاتية، بل ستلقي الضوء كذلك على كل المجتمع الفيكتوري الذي خفف عن ضميره المذنب من كل الشرور الاجتماعية التي كان مسؤولا عنها بالبكاء على بؤس ضحاياه البريئة التي رمز إليها ديكنز في عرضه الشامل عن الأطفال المضطهدين المستغلين. وعندما لا تكفي الدموع وحدها للتخفيف عن الآلام، تتخذ أحيانا خطوات أكثر إيجابية في طريق الاصلاح، ذلك الاصلاح الذي

أدى إلى تسمية العصر الفيكتوري بعصر الانسانية، وهي الروح التي سارت جنبا إلى جنب مع الاستغلال والظلم الاجتماعي.

وإن كان العصر الفيكتوري هو عصر الانسانية، فان ديكنز كان أكثر معاصريه إنسانية، وهي ناحية تبدو في أوضح صورها في معالجته للطفل الذي اتخذه وسيلة مركزة للتعبير عن رسالته التي تتلخص في الحاجة إلى المحبة والرحمة والتفاهم في عالم أصبح فيه المال هو القوة المسيطرة. هذه الرسالة كان المقصود بها خير الانسانية جمعاء. إلا أن ديكنز قد رأى أن الطفل، وهو أضعف مخلوقات الله وأعجزها دفاعا عن نفسه، هو أفصح وسيلة لتبليغ رسالته وتحريك مشاعر القراء وحملهم على اتخاذ وسيلة إيجابية في طريق الاصلاح. وقد نجح فيما أراد إذ ان أطفاله اتخذوا طريقهم مباشرة إلى قلوب الفيكتوريين. وكما بكوا على موت نل الصغيرة وبول دومبي، انهمرت دموعهم كذلك عند وفاة الكاتب الذي أبدعهما في حبه للانسانية وفي إيمانه الذي لا يتزعزع بها. وقد أعتبر موت هذا الكاتب العظيم كارثة وطنية. وليس أدل على الشعور بالأسى والحزن العميق على وفاته مما كتبته جريدة التايمز في سنة ١٨٧٠، وكانت تناصبه العداء إبان حياته، طالبة أن يدفن في مقابر الملوك والعظماء في كنيسة وستمنستر:

«قد يمضي الساسة ورجال العلم والخيرون والمحسنون المعروفون بين قومهم، ومع ذلك فقد لا يتركون الفراغ الذي سينجم عن موت ديكنز . . . وليس من شك في أن مثل هذا المركز لا يرقى إليه سوى رجل واحد في عصر واحد، إذ أنه يتطلب مزيجا من صفات عقلية وخلقية غير عادية قبل أن تتوجه الدنيا معبودا سرمديا لا يمكن أن ينال منه أحد. وهذا هو المركز الذي وصل إليه ديكنز عند جمهور الانجليز والأمريكيين كذلك في ثلث قرن . . . وكنيسة وستمنستر هي المثوى المخصص لعباقرة الأدب الانجليزي، وقليل من أولئك الذين تحفظ رفاتهم المقدسة هناك أو الذين نقشت أسماؤهم على جدرانها أجدر بمثل هذا المقر من ديكنز».

واليوم، يرقد الملك الذي توجه الشعب في قبره في كنيسة وستمنستر وسط الملوك والعظماء حيث ينبغي أن يكون.

محمد عبد العزيز

العودة

أتذكر يوم غادرنا أرضنا ذات صباح
عبر صحراء وبحر إلى أرض جديدة
طالما سمعنا بها في أيامنا البعيدة
أيام كنا نتلقى العلم بالعصا.
وما إلى علم سعينا بل حياة
ولا قيود.
فماذا لقينا بعد أحلام طويلة؟
قلوبا من حديد.

من أرض إلى أرض إلى أرض
من مدينة إلى مدينة إلى قرية
من زوجة إلى عشيقة إلى دمية
من حلم إلى وهم إلى يقظة،
كما يحياها العاملون والفارغون
عشناها، والتائهون —
والجديد يستحيل قديما
وينتصب الأعمى أمامي
في الأماكن المضاءة
وفي الظلام يبعثه وحيدا يعود إلى داره
يشعل مصباحا، يراه الآخرون —
عملاقا شق أغوار السنين:
يدي الصبية في يده

نرد على قارعة الطريق سلام الطيبين
أو سخافة عابث تلقى
وعلى سؤالي الساذج يأتي
جواب ساذج . .
إلى أن اختلفت علامات الطبيعة ذات يوم
يوم افتقدت الأعمى
على قارعة الطريق
وفي الحقل الصغير
يسعى إليه وحيدا بلا عصا
يوم وجدوه في داره
هادئا مضى
كما عاش-
عملاقاً شق أغوار السنين
يثير ذكرى قريتنا الفقيرة
حيث يمضي الزمان كليلا
ينتظر من يبعث فيه الحياة
ينتظر العائدين من الأرض البعيدة.

فإلى اللقاء بأرضنا ذات صباح
أو بأي أرض حيث يجمعنا الكفاح
نمضي وغايتنا في الحقيقة واحدة
عود إلى الحقل والأجساد الصامدة
وأرواح قدت من حديد
تنتظر فجر يوم سعيد
يوم نجمع أجسادنا
نحو قرانا
نبعث فيها الحياة.

غسان كنفاني

دم الضحيـــة

«لو كنت حصانا لأطلقت رصاصة في دماغك!»

لماذا حصان؟ لم لا يكون كلبـــا، أو قطـــة، أو جرذا، أو أي شيء آخر إذا كان من الضروري أن يكون حيوانا ليجوز إطلاق الرصاص في دماغه؟

منذ بدأ يعي معنى الكلمات — لا يذكر متى بالضبط — وهو يسمع هذه الجملة من بين أسنان أبيه. لقد كان غريبا حقا أن أباه كان الانسان الوحيد في العالم الذي سمعه يتمنى لابنه أن يكون حصانا، وحصانا فقط. أما الشيء الأكثر غرابة فهو أن أباه لم يكن يتمنى لأي إنسان آخر، مهما بلغ خلافه معه وغضبه عليه، أن يكون حصانا!

حسب، بادىء الأمر، أن أباه يكره الخيل، يكرهها أكثر من أي شيء آخر في العالم كله، وأنه لا يقول لأحد من الناس: «لو كنت حصانا لقوّستك» إلا حين يبلغ به الغضب كل مداه. وكان يحسب، بادىء الأمر أيضا، أن أباه لا يكره إنسانا في العالم كما يكرهه هو، ولذلك بالذات لا يقول أبوه لأي إنسان عداه: «لو كنت حصانا لقوّستك.»

ولكن الأيام ما لبثت أن جعلته يستبعد هذا الاعتقاد السخيف كلياً. ذلك أنه اكتشف أن أباه يحب الخيل، وأنه كان في يوم مضى ذا خبرة واسعة في هذا المجال، وأنه لم يهجر الخيل إلا لما هجر الريف.

في مرة واحدة فقط كان أبوه، على غير العادة، مرحا بشوشا. فانتهز هو الفرصة واندفع قائلا: «لماذا تتمنى أن أكون حصانا حينما تشتد بك رغبة التخلص مني؟»

فقطب أبوه حاجبيه فجأة، وأجاب بصوت رصين: «أنت لا تفهم هذه الأمور. هنالك حالات يصبح قتل الحصان فيها عملا ضروريا ومفيدا.»

«ولكنني لست حصانا!»

«أعرف . . . أعرف . . . لهذا أتمنى أحيانا لو خلقك الله حصانا.»

قال أبوه ذلك ثم دوّر كتفيه العريضين ومضى. ولكنه خطى واعترض طريقه، فوقف. ونظر أبوه إليه بامعان وقاسه بعينيه الحادتين. وحاول هو عبثا أن يعرف ما يجول في خاطر أبيه.

— «أتكرهني إلى هذا الحد؟»

— «أنا لا أكرهك.»

— «إذن ماذا؟»

— «أخاف منك.»

وساد صمت قصير خلّى بعده بين أبيه وبين الطريق. وحينما كان الأب يدور حول حنية السلم العريض أحس هو كم يحب والده، ذلك الشيخ المسكين الذي عاش معظم حياته وحيدا متوحدا. لقد شغل صباه بالخيل، ولكنه ما لبث أن هجر كل شيء فجأة. كانت زوجته قد ماتت بعد أن وضعت له ابنا حمله معه إلى المدينة. باع كل خيوله وكل المروج التي كان يطلق فيها العنان لها — خيوله «سمرة» و «بيضا» و «برق» و «سبع». لماذا فعل أبوه ذلك؟ ما خطر له يوما أن يسأله، ولو فعل لما فاز بالجواب. إنه يعرف أباه تماما، ويعرف أن الماضي بالنسبة إليه صندوق من الخشب السميك، أغلق بألف قفل، ثم القيت المفاتيح في عتمة المحيط.

شغلته القصة مرة، فقرر أن يكشف عن خباياها في أول فرصة.

وذهب والده إلى الريف ليزور من تبقى هناك من الصحب والأهل، فصعد إلى غرفته التي لم يطرقها إلا قليلا. ولأول مرة انتبه إلى وجود ذلك العدد الكبير من الصور التي تزين الجدران — صور خيول جميلة حقا. وأدخل سكينا في مفصلة الدرج وفتحه، ثم سحب دفترا ذا غلاف جلدي أسود، وغاص في المقعد.

كانت خيبة الأمل كبيرة. ليس ثمة في الكتاب ما يفيد. كله أرقام وأثمان وأسماء أنساب. أثمان خيل اشتريت وبيعت، وأنساب خيل تمتد إلى مئة ومئات من الأعوام. فقط جمل مقطعة مكتوبة في حواشي الدفتر بلا اهتمام، كأنها شرود إنسان حالم.

«١٩٢٩/٤/٢٠ ــ قالوا لي أن أبيعه أو أن أقتله.»

وقلب الصفحات باهتمام فقد خيل اليه أنه قد أمسك بطرف الخيط، وكان يخاف أن يفقده.

«١٩٢٩/١٢/١ ــ إنه أحسن ما عندي، ولن أفرط به. ما زالوا ينصحونني بأن أقتله أو أن أبيعه.»

«١٩٣٠/٣/٢٠ ــ هذه خرافات مزعجة. «برق» هو أروع حصان شهدته في حياتي وأهدأ حصان سمعت عنه. لن أقتله!»

وفي الصفحة الأخيرة كانت يد مرتعشة قد خطت الجملة الأخيرة في تلك اليوميات العجيبة:

«١٩٣٠/٧/٢٨ ــ ألقاها عن ظهره بوحشية على شاطىء النهر ثم حطم جمجمتها بحوافره ومضى يدفعها بقائمتيه الأماميتين حتى أسقطها في النهر. أطلق أبو محمد الرصاص في دماغه.»

* * *

قال أبو محمد: «الحصان كان يجب أن يقتل عندما ولد . . . في نفس اللحظة التي سقط فيها على القش. إن قتل الحصان بعد ذلك يصبح أمرا صعبا للغاية. الحصان حينما يعيش معك سنة وسنتين وثلاث سنين يصبح أخا وأكثر من أخ. هل يقتل إنسان أخاه؟ أبوك، سامحه الله، لم يقبل، وقال إنه أجمل حصان رآه. قلنا: «دائما يكون هذا النوع جميل للغاية، ولكن هذا يجب أن لا يغش.» قال: «ولكنه حصان أصيل!» قلنا: «سوف يجعلك تخسر أكثر من ثمنه.» أبوك، سامحه الله، رجل عنيد. لم يقتل الحصان ولم يبعه ولم يتخلص منه. قلنا له: «يا أبا ابراهيم، على الأقل لا تعتل صهوته.» ــ ولكنه، سامحه الله، لم يسمع!

«أنت لا تذكر أمك. كانت امرأة جميلة ومحبوبة، وكان أبوك، سهل الله له، يحبها حبا مجنونا. لم نر في كل هذا المرج من أحب زوجته مثلما أحب أبوك. لقد كانت هي، رحمها الله، على شيء كثير من الجمال والفطنة، عاش معها على ما أذكر سنة واحدة وضعتك في أواخرها قبل أن يطوّح بها الحصان على حافة ذلك النهر.

«تسأل لماذا كنا نريد أن نقتل الحصان؟ هذا سؤال صعب يا بني. هذا سؤال لا يستطيع أن يجيب عليه سوى ذوي الخبرة والمعرفة، ولا يستطيع أن يفهم الجواب سوى ذوي الخبرة والمعرفة. أنا رجل عجوز. لماذا لا تسأل غيري؟

«أبوك لا يكوهك. أبوك يخاف منك. منذ كنت طفلا لا تقوى بعد على حمل حجر صغير كان أبوك يخاف منك. ولو كنت مكانك لما سألته لماذا.»

* * *

لماذا يخاف منه أبوه؟ لماذا أبوه فقط؟ كل رفاقه في المستشفى يعرفونه إنسانا مسالما وديعا. لم يقتل في كل عمره بقة واحدة. لماذا لا يخاف منه أي إنسان سوى والده؟ لماذا لم يخف منه أي من المرضى الذين استسلموا لمبضعه وهم في غاية الطمأنينة؟ إن وجهه لا

يحمل أي تعبير يبعث على الخوف، فلماذا يخاف منه والده؟ ولماذا والده من دون كل الناس؟

وذات ليلة طفح الكيل!

كان ينام في غرفته حينما سمع صيحة ألم حادة تنبعث من غرفة والده. فانطلق يصعد الدرج ثم اقتحم الباب ليرى والده يتلوى فوق السرير. ولم يحتج إلى وقت طويل كي يكتشف أن التهابا حادا في الزائدة يعذبه، وأنه قد يفجرها بين لحظة وأخرى.

وفيما كان الممرضون يقتادونه فوق الحمالة إلى غرفة العمليات، قال الأب مستفسرا: «من الذى سيجري العملية؟»

وأتاه الجواب من أحدهم: «أحسن جراح في المدينة كلها . . . ابنك.»

وانتفض الشيخ فوق الحمالة بعنف، وحاول أن يتخلص من الأيدي الممسكة به. ولما فشلت المحاولة بدأ يصيح بكل ما في وسعه:

– «أي طبيب آخر، ولكن ليس ابني . . . أي جزار آخر، ولكن ليس ابني.»

– «لماذا؟ إن آلافا من العمليات مرت تحت أصابعه بنجاح!».

وتشنج فوق الحمالة. كان الألم والرعب يأخذان معا بخناقه، وصاح وهو يقاوم الغيبوبة بعنف:

– «سوف يقتلني . . . سوف يقتلني . . .»

– «أي هراء سخيف!»

– «هراء أو غير هراء . . . لا أريد أن يدخل ولدي غرفة العمليات حتى ولو أراد أن يتفرج . . . لا أريده هناك.»

كان من العبث أن يستمر النقاش، فهو يعرف والده أكثر مما يعرفه أي انسان آخر. ولذلك فرش ذراعيه مستسلما، وعاد أدراجه إلى غرفة الانتظار.

* * *

قال الطبيب الذي أجرى العملية: «صدقني كانت عملية والدك أصعب عملية أجريتها في حياتي. يبدو أن التخدير الموضعي قد أثر عليه فانطلق، طوال العملية، يثرثر!

«حكى والدك أشياء مضحكة لا يفهمها الشيطان نفسه! قال إن أبا محمد – ولست

أدري من هو هذا المخلوق – إنسان محايد، لا عاطفة عنده، لذلك يستطيع أن يقتل حصانا، على حين أن مالك الحصان لا يستطيع أن يفعل ذلك!

«كنت أود أن تسمع كم يجيد والدك الحديث عن صباه. حكى عن أمك وعن جمال أمك. وهنا بكى قليلا – ربما بتأثير روائح الكحول التي انبعثت في الغرفة – ثم قال إنه يتحمل مسؤولية موتها مع «برق» بالمناصفة. من هو برق هذا؟

«وحكى والدك أيضا عن حصان كان عنده منذ ثلاثين سنة. لقد ولد في ليلة عاصفة من أم أصيلة وأب صحراوي جلبه بدوي معه من قلب البادية. كان أجمل حصان في العالم – في نظر أبيك. كان ذا لون أبيض فضي صاف لا تشوبه أية شائبة. قال أبوك إنه لما رأى الحصان، قفز فوق الحاجز – وصف ذلك بدقة متناهية – وحاول أن يوقف الحصان على قوائمه. ولكن ما أن وقف الحصان حتى لاحظ الجميع أن بقعة كبيرة متعرجة من اللون البني الميال إلى الاحمرار تشغل كل جنبه الأيمن. قال أبوك إنه أعجب بهذه البقعة لأول وهلة، ولكن أبا محمد ما لبث أن صاح من وراء الحاجز: «يجب أن يقتل هذا الحصان فورا!» وسأله أبوك حانقا: «لماذا؟» فاجاب أبو محمد: «ألست ترى بقعة الدم هذه؟ هذه البقعة معناها أن الحصان سوف يكون سببا في مصرع إنسان عزيز. إنه يحمل دم الضحية معه منذ ولادته، ولذلك يجب أن يقتل قبل أن يشتد عوده!»

«أراد أبوك، كما قال، أن يحطم الأسطورة فلم يقتل الحصان. قال إن الحصان كان سهل الركوب، وكان مطواعا ذكيا، وإنه عاش في حظائره فترة طويلة دون أن يؤذي ذبابة.

«لقد صمت أبوك هنا واستسلم الى الرقاد. أتريد الحقيقة؟ فرحت بصمته أكثر مما فرحت بقصته. هذه الخرافات اجتذبتني حتى كدت أضيع تركيزي، ولذلك عاد العمل إلى نصابه لما صمت!

«هل سمعت عمرك عن مثل هذه الأسطورة؟ هل سمعت عن الحصان الذي يحمل دم ضحيته على عنقه منذ ولادته؟ أبوك حكى عن ذلك بايمان صوفي، وأنا أعجب . . . ألم تناقشه أبدا في أمر هذه الخزعبلات؟»

* * *

كانت الشمس على وشك أن تشرق حينما انطلق عائدا إلى داره. كان حديث زميله الطبيب ما زال يدور في رأسه.

إذن هذه هي القصة. هذه هي قصة الكراهية التي يحملها له أبوه منذ ثلاثين سنة. لذلك بالذات يخاف منه أبوه، ولذلك بالذات يتمنى لو كان حصانا ... يطلق رصاصة في دماغه!

هذه هي القصة إذن!

البقعة البنية، الميالة إلى الحمرة، والتي تشغل منعرجة جزءا كبيرا من جنبه الأيمن وظهره . . . بقعة، كتلك التي شغلت جنب برق، دم الضحية، كما تقول الخرافة . . . البقعة التي قالت له فتاته يوما وهي تداعبها: «أكبر شامة رأيتها في حياتي ـ ولكن لماذا تميل إلى الاحمرار كأنها بقعة دم؟» هذه هي إذن! أبوه المسكين يخافه لأنه يحمل منذ

ولادته دم ضحيته على جنبه، كما حمل برق دم أمه سنوات قبل أن يلقيها ويحطم جمجمتها ثم يدفع بها إلى النهر.

هذا إذن ما عذب أباه ثلاثين سنة، وهذا ما جعله يتمنى لو كان ابنه حصانا كي يكون له حق إطلاق رصاصة في دماغه!

أسطورة سخيفة تقضي على حياة الناس. سخف عاش فيه أبوه ثلاثين عاما. سد من الرعب قام بين الأب وابنه. لماذا؟ لأن أبا محمد لا يعرف التفسير الطبي البسيط الذي يكمن وراء هذا اللغز المحيّر . . . بقعة بنية ميالة إلى الاحمرار . . . لأن أباه . . .

وقف فجأة في منتصف الطريق وفكر:

«أبي، أبي حاول أن يقضي على هذا الأسطورة. أراد أن يتحدى الخرافة. فماذا كانت النتيجة؟ يبدو أن أبا محمد هو الذي انتصر. لقد خسر والدي المعركة وكان الثمن باهظا.

«بقعة بنية تميل إلى الاحمرار. نحن نعرف تفسيرها، ولكننا لا نعرف لماذا هي هنا وليست هناك . . . أليس من الممكن أن تكون علامة؟ علامة من نوع ما؟ لقد قال أبو محمد إن أمي كانت تجيد ركوب الخيل وتجيد معاملتها. لماذا قتلها برق إذن؟ لماذا أصر على تحطيم جمجمتها ثم دفعها إلى النهر بلا سبب؟ لماذا هذا الاصرار على قتلها؟

«أبو محمد كسب المعركة، وأبي المسكين خسرها وخسر شبابه معها. ولكنه، أبي المسكين، يخوض معركة أخرى الآن ــ معركة معي. من منا سيكسبها؟»

سار قليلا، ثم عاد فوقف. كان خاطر مرهق قد انفجر في رأسه!

«سلمت الجراحة لذلك الطبيب الثرثار الفضولي بملء إرادتي . . . لمجرد أن هذبان المريض قد آلمني. أيكون قد قتله باهماله وانصرافه إلى الاستماع؟ إذا كان قد فعل، فالقاتل أنا. كان بوسعي أن أجري العملية على أكمل وجه، ورغم أنف العجوز المسكين. ما الذي ارتكبته أيها الغبي؟»

وقف هنيهة، ثم استدار وأخذ يركض عائدا إلى المستشفى. كانت الشمس قد بدأت تشرق، وكان يقرع بلاط الشارع المبلول بقدميه الكبيرتين فيرجع الصدى كأنه خبب حصان.

ت. س. إليوت

دراي سلفجز

(١)

أنا لا أعرف عن الآلهة الكثيرَ، لكني أحسب النهرَ
الهًا قويًا أسمرَ – عبوسًا جامحا لا يذلل،
صبوراً لحدّ، معترفًا به أول الأمر كتخم،
مفيدًا، لا يركن اليه، كناقل للبضائع،
ومن ثَمّ مشكلةً وحسبُ تواجه باني الجسور.
فاذا ما حُلّت المشكلة، كاد سكان المدن ينسونَ
الالهَ الاسمر – لكنه متصلب ابدا،
يحتفظ بفصوله وثوراته، مدمرٌ ومذكرٌ
بما يطيب للناس أن ينسوه. لا يكرّمه، لا يترضاهُ
عابدو الآلة، لكنه ينتظر، يترقب وينتظر.
ايقاعه كان موجودا في غرفة نوم الصغار،
في الايلنتوس الكثّ في الباحة بنيسان،
في رائحة الاعناب على المائدة في الخريف،
وحلقات المساء في ضوء الغاز في الشتاء.

النهر في داخلنا، البحر حولنا من كل صوب،
البحر حافة البر أيضا، الصوانُ
الذي يتوغّل فيه، الشطوطُ التي يقذف اليها
بتلميحاته لخليقة أخرى واقدم:

صليبِ البحر، وملكِ السراطين، وصلبِ الحوت؛
البِرَكِ التي يعرض فيها على فضولنا
الطحلبَ الرقيق وشقائقَ البحر.
يقذف بخسائرنا، بالشبكة الممزقة،
مصيدةِ سرطان البحر المحطمة، المجداف المكسر
ومعداتِ اموات اجانب. للبحر اصواتٌ عديدة،
آلهةٌ عديدون وأصواتٌ عديدة.
الملح على النسرين،
الضباب في شجر الشربين.
نباح البحر
وعواء البحر، صوتان مختلفان
كثيرا ما يسمعان معا: عويلُ حبال الصواري،
وعيدُ الموجة التي تتكسر على الماء ومداعباتها،
المديرُ البعيد باسنان الصوان،
والنذيرُ الناحب من رأس البر المقترب
كلُّها أصوات بحر، والزفّارة المتأرجحة
المستديرة نحو البر، والنورس:
وتحت نير الضباب الصامت
الجرسُ القارعُ
يقيس زمانا ليس زمانَنا، يرنّه
عجاجُ القاع البطيء، زمانًا
اقدمَ من زمان الساعات الضابطة، اقدمَ
من الزمان الذي تحسبه نسوة مضطربات قلقات
لم يغمض لهن جفن، يخططن المستقبل،
يحاولن أن يحللن، أن يكررن، أن يفككن
أن يصلن بين الماضي والمستقبل،
ما بين منتصف الليل والفجر، عندما الماضي خداع بأكمله،

والمستقبل لا مستقبل له، قبل هزيع الصباح
عندما يقف الزمان ولا ينتهي الزمان ابدا؛
وعجاجُ القاع، الكائنَ الآن ومنذ البدء كان،
يرنّ
الجرس.

(٢)

أين نهاية العويل الصامت،
الذبول الساكت لازهار الخريف
التي تنفض اوراقها وتبقى ساكنة؛
اين نهاية الحطام المنجرف،
صلاة العظام على الشاطىء، الصلاة
التي لا تُصلّى لدى الاعلان الوبيل؟

لا نهاية، بل مزيد: تتالي
وتعاقب ايام وساعات أخر،
بينما تتخذ العاطفة لذاتها السنينَ
الخاليةَ من العواطف، سني العيش بين فتات
ما كان يؤمن بانه أشدّ ما يُعوّل عليه —
والأنسب لذا لأن يُجحد.

ثمة المزيد الاخير، الكبرياءُ
الواهنةُ أو الامتعاضُ لوهن القوى،
الولاءُ للاأحد فكأنه لاولاء،
في قارب منجرف يدلف الماء فيه ببطء،
الاصغاءُ الصامت للّغطِ
الأكيدِ لجرس الاعلان الأخير.

أين نهاية صيادي السمك المقلعين
في ذيل الريح، حيث يربض الضباب؟
نحن لا نستطيع أن نتخيل زمانا لا محيط له
ولا محيطا لم تُنثر عليه النفايا
ولا مستقبلا ليس عرضة
كالماضي، أن يكون لا مقصد له.

علينا أن نتخيلهم ابدا ينزحون الماء،
ويطرحون الشباك ويسحبونها، بينما يقطب الشمال الشرقي
فوق المياه الضحلة التي لا تتغير ولا نتأكل
او يقبضون رواتبهم، يجففون القلوع عند المراسي؛
لا أنهم يقومون برحلة لا تعود بفائدة
من أجل سحبةٍ لا تستحق النظر.

ما من نهاية، للعويل الصامت،
من نهاية لذبول ازهار ذابلة، ٨٠
لتحرّك الألم الذي لا ألم فيه ولا حراك،
لجرف البحر والحطام المنجرف،
صلاة العظام للموت انها. ليس الا الصلاة التي بالجهد، بالكاد
تُصلّى، صلاة البشارة الفريدة.

عندما يتقدم المرء في العمر، يبدو
ان للماضي نمطا آخرَ، ولا يبقى مجرد تسلسل —
أو حتى تطور: فهذا التطور وهم لحد
تشجّع عليه آراء النشوء والارتقاء السطحية،
ويغدو، في عقول العامة، وسيلة لافكار الماضي.
لحظات السعادة — لا الشعور بالرفه،
بنيل المرام، بالاكتمال، بالامان أو بالوداد،

أو حتى وجبة ممتازة، بل الاشراق المفاجيء —
عرفنا التجربة لكن فاتنا المعنى،
والاقتراب من المعنى يعيد التجربة
بشكل مختلف، فوق أيّ معنى
يمكن أن ننسبه للسعادة. قلتُ قبلا
ان التجربة الماضية التي يعيدها المعنى للحياة
ليست تجربة حياة واحدة فحسب
بل اجيال عديدة — ولا ننس
شيئا قد يكون فائق الوصف تماما: ١٠٠
النظرة الخلفية وراء يقين
التاريخ المسجل، اللفتة الخلفية
للوراء، نحو الهول البدائي.
ويتجلى الآن لنا ان لحظات الألم
(سواء تأتت، أم لم تتأتّ، عن سوء فهم،
اذ رجونا الاشياء الغلط أو تخوفنا من الاشياء الغلط،
ليس محلّ بحث) هي أيضا دائمة
لها الدوام الذي للزمان. نقدّر هذا
في ألم الآخرين، الذي كدنا نعانيه،
المتعلق بنا، أكثرَ منه في ألمنا نحن.
فماضينا نحن تغطّيه تياراتُ الفعل،
لكنّ عذاب الآخرين يظل تجربة
لا تحدّ منها، لا تبليها فيما بعد ندامة.
الناس يتغيرون، ويبتسمون: اما الالم فيبقى.
الزمان الذي يدمّر هو الزمان الذي يصون،
كالنهر بوسقته من الزنوج الموتى، والابقار وأقفاص الدجاج،
التفاحة المرة والعضة في التفاحة.
والصخرة الوعرة في المياه المضطربة،

يغمرها الموج، يحجبها الضباب؛
في أيام السكينة والراحة ليست غير نصب، ١٢٠
وهي في الطقس المواتي لسير السفن علامة بحرية على الدوام
للسير على هدايتها: لكنها في الفصل القاتم
أو الهياج المفاجيء، ما كانته على الدوام.

(٣)

اتساءل احيانا ان كان هذا ما قصده كريشنا —
من جملة ما قصد — أو طريقة أخرى لقول الشيء ذاته:
ان المستقبل انشودة بهتت، وردة ملكية أو باقة غزاى
من التحسّر بشوق على من لم يحبثوا بعد فنتحسّر عليهم،
مكبوسة بين أوراق صفراء لكتاب لم يفتح قط.
وطريقُ الصعود طريقُ النزول، وطريقُ التقدم طريقُ الرجوع.
ثمةَ أمرٌ لا تستطيع أن تجابهه باستمرار، لكنه أكيد،
انّ الزمان ليس بشافٍ: والمريض وَلى.
عندما يتحرك القطار، وينصرف الركاب
للفواكه، والصحفِ والرسائلِ الرسمية
(وقد ترك مشيّعوهم الرصيف)
تنبسط اساريرهم من الغمّ للراحة،
على الايقاع الناعس لساعات مائة.
للأمام، ايها المسافرون! لا الهاربين من الماضي
الى حياتٍ مختلفة، أو الى أيّ مستقبل؛
لستم الاشخاص اياهم الذين غادروا تلك المحطة
أو الذين سيصلون أيّ محطة نهائية، ١٤٠
بينما تتقارب خلفكم خطوط الحديد الآخذة في الضيق؛
وعلى ظهر السفينة الهادرة
وانتم تراقبون خطّ المياه المتّسع خلفكم،

لا تفكّروا «الماضي انقضى»
أو «المستقبل أمامنا».
عندما يحلّ الظلام، في حبال السفينة وسلك الهواء،
يعلن صوت (لكنها ليس للاذن،
صدفة الزمان المهمهمة، ولا بأيّ لسان)
«للأمام، يا من تظنون انكم تبحرون؛
لستم الذين رأوا المرفأ
يتراجع، أو الذين سينزلون الى البر.
هنا بين الشاطىء الاقرب والأقصى
بمعزل عن الزمان، فكّروا في المستقبل
والماضي بفكرٍ سواء.
في اللحظة التي ليست بلحظة فعل أو جمود
يمكنكم أن تتلقّوا هذا: على مرتبة الكيان مهما تكن
التي قد يكون عقل الانسان منصباً
وقتَ الموت، — هذا هو الفعل الوحيد
(ووقتُ الموت كلُّ لحظة)
الذي سيثمر في حياة الآخرين: ١٦٠
ولا تفكروا في ثمر الفعل.
للأمام.
أيها المبحرون، ايها البحارة،
يا من تصلون شطّ الأمان، ويا من ستعاني
أجسادُكم محاكمةَ البحر وحكمَه
أو حادثًا ما، هذا مقصدكم الصحيح.»
بمثل هذا حثّ كريشنا أرجونا
في ساحة القتال.
لا وداعا،
بل للأمام، أيها المبحرون.

(٤)

أيتها السيدة، المنتصبُ مزارُها على أنف الجبل،
صلّي لأجل جميع من في السفن، مَن
تتعلق أعمالهم بالسمك،
ومن يُعنَون بكل تجارة مشروعة
ومن يشرفون عليهم.

كرّري أيضا صلاةً لأجل
النسوة اللواتي شهدن ابناءهن أو أزواجَهن
ينطلقون، ولا يعودون:
«يا ابنةَ ابنك»،
يا مليكة السماء.

وصلّي أيضا لأجل من كانوا في السفن،
وأنهوا رحلتهم على الرمال، في شفتي البحر
أو في الحلق الدجيّ الذي لن يلفظهم
أو في أيّ مكان لا يمكن فيه أن يسمعوا من جرس البحر صوتَ
البشارةِ المستديمة.

(٥)

مخاطبةُ المرّيخ، مناجاةُ الارواح،
وصفُ سلوك هولة البحر،
كشفُ المستقبل عن طريق النجوم، أو العرافة، أو فتح المندل،
مشاهدةُ أمراض في التواقيع، استخراجُ
سيرةٍ من خطوط الكفّ
ومأساةٍ من الاصابع؛ اطلاقُ الطيرة
بالقرعة، أو ورق الشاي، فكُّ لغز المحتّم.

باوراق اللعب، العبثُ بالمخمّسات
أو بالحوامض البلورية، أو تحليلُ
الصورةِ المتواترة الى أهوال ما قبل الوعي—
سبرُ غورِ الرحم، أو القبر، أو الاحلام، كلُّ هٰذي تسلياتٌ
ومخدرات مألوفة، ومن محتويات الصحف:
وستظلها على الدوام، بعضها بوجه خاص
عندما تكون الشعوب في شدة وعندما تخيّم الحيرةُ
سواءً على شواطىء آسيا، أو في شارع إدجْوَير.
فضولُ المرء ينحرّى الماضيَ والمقبلَ
ويتمسّك بذلك البعد. لكن ادراكَ ٢٠٠
نقطة التقاطع بين الزمانِ
واللازمان، شاغلٌ من شواغل القديس —
بل انه ليس شاغلا، انما هو شيء يُعطَى
ويؤخذ، في الموت بالحب طوال حياة،
والغيرة ونكران الذات وتسليم الذات.
اما لاكثرنا، فليس هناك الا اللحظةُ
المُغفَلة، اللحظةُ في الزمان وخارج الزمان،
نوبةُ الذهول، غائبين في بصيص ضوء شمس،
الصعترُ الخفي، أو برقُ الشتاء
أو الشلالُ، أو موسيقى سمعتَها بعمق بالغ
يجعلك لا تسمعها أبدا، لكنها أنت الموسيقى
طالما الموسيقى تدوم. ما هذه الا تلميحات وحزور،
تلميحات تتبعها حزور؛ وما تبقّى
هو الصلاة، والطقوس، والنظام، والتفكير والفعل.
التلميحة المحزورةُ نصفَ حزر، الهبة المفهومةُ نصفَ فهم، هي التجسد.
هنا وحدة مراتب
الوجود المستحيلة وحدةٌ فعلية،

هنا الماضي والمقبل
يُقهران، ويُوفّق بينهما،
حيث كان الفعل لولا هذا حركةً ٢٢٠
ما يُحرّك فحسب
وليس فيه مصدرٌ لحركة ــ
تدفعه قوى شيطانية،
رجيمة. والفعل الصحيح هو التحررُ
من الماضي ومن المستقبل أيضا.
اما لاكثرنا، فهذا هو الهدف
الذي لن يتحقق قط هنا؛
نحن، الذين لم نهزم انما
لاننا ظللنا نحاول؛
القانعين في النهاية
ان غذّى رجوعُنا الزمنيُّ
(على بعد ليس كبير عن شجرة الطقسوس)
حياةَ التربة ذاتِ الخطورة.

ترجمة
توفيق صايغ

عبد الحميد صبره

لمحة في تاريخ العلوم عند العرب

لا يوجد في اللغة العربية – فيما أعلم – عرض مختصر يوضح الحدود والمعالم العامة لتاريخ العلم العربي في العصر الوسيط. وهذا المقال ما هو إلا محاولة لسد ذلك النقص.

يمتد تاريخ العلوم عند العرب من القرن الثامن الميلادي إلى نهاية القرن الرابع عشر أو ما بعده بقليل. ولكن فترة ازدهاره وتفوقه بدأت منذ قيام الدولة العباسية في منتصف القرن الثامن واستمرت حتى نهاية القرن الحادي عشر. في هذه الفترة كان العرب وحدهم هم العاملون على رقي المعرفة العلمية التي ورثوها عن اليونان والهند وفارس. لذلك يقول المؤرخ الكبير جورج سارتون إن تاريخ العلم في العصر الوسيط هو تاريخ العلم العربي، وإن العلم العربي يحتل في العصر الوسيط نفس المكانة التي يحتلها العلم اليوناني في العصر القديم أو العلم الغربي في العصر الحديث. وقد تنبه بعض المؤرخين إلى هذه الحقيقة قبل سارتون، ولكنه كان أول من أقام البرهان عليها بما قدمه من دراسة مقارنة لتاريخ العلوم في كل الأمم خلال تلك الفترة، وذلك في الجزء الأول من كتابه الشامخ «المدخل إلى تاريخ العلم». وقد يحسن أن نورد هنا ترجمة ما قاله سارتون في هذا الصدد: «لقد كانت أعظم النتائج العلمية في العصر القديم صادرة عن العبقرية اليونانية، وكانت أعظم النتائج في العصور الوسطى (وبخاصة منذ منتصف القرن الثامن إلى آخر القرن الحادي عشر) صادرة عن العبقرية الاسلامية الشرقية . . . ومن الحق أن عددا من المؤلفات الهامة (في تلك الحقبة) قد وضعت باللاتينية، ووضع كثير غيرها لا يقل شأنا عنها بالسريانية والفارسية والسنسكريتية والصينية، بل وباليابانية. ولكن المؤلفات التي وضعت بالعربية كانت أكثر من كل ذلك قيمة وأصالة وأثرا. فمن منتصف القرن الثامن إلى آخر القرن الحادي عشر كانت اللغة العربية هي لغة التقدم البشري. وفي تلك الفترة كان ينبغي على كل من يريد أن يحسن الاطلاع على أحدث النتائج أن يدرس العربية . . . وذلك كما ينبغي الآن لكل من يريد متابعة التقدم العقلي أن يبدأ بدراسة اللغات الغربية الكبرى». ويذكر سارتون قائمة بأسماء بعض العلماء الذين نبغوا في

العالم الاسلامي إبان تلك الفترة، مثل جابر بن حيان، والكندي، والخوارزمي، والفرغاني، والرازي، وثابت بن قرة، والبتاني، وحنين بن اسحق، والفارابي، وأبي الوفاء البوزجاني، والبيروني، وابن سينا، وابن يونس، وابن الهيثم، والزرقالي، وعمر الخيام، ثم يقول: «إن قال لك واحد من الناس إن العصور الوسطى كانت مجدبة من الناحية العلمية، فاذكر له هذه القائمة، وجميع الواردين فيها نبغوا في فترة قصيرة نسبيا، أي بين سنة ٧٥٠ وسنة ١١٠٠ للميلاد».

لم تكن الثقافة الاسلامية في تلك الفترة تشع من مركز واحد، بل تعددت مراكزها. كانت بغداد التي أسسها المنصور، ثاني الخلفاء العباسيين، أول هذه المراكز. وفي بغداد لقي العلماء من مختلف الأجناس والأديان من الحفاوة والتشجيع ما لم يلقوه في أي مكان آخر من قبل، وفيها أنشأ المأمون سنة ٨٣٠ أول معهد للدراسات العليا في الاسلام، وهو «بيت الحكمة». وكان هذا المعهد دارا للترجمة ومدرسة للتعليم العالي، وقد ألحقت به مكتبة ضخمة زخرت بالكتب التي جلبها المنصور والرشيد والمأمون من بيزنطه والهند وفارس.

وقبل قيام الدولة العباسية في الشرق كان الأمويون قد فتحوا إسبانيا، وهناك عملوا على إنشاء حضارة عربية أندلسية. وما إن حل القرن العاشر حتى كانت قرطبة قد صارت مركزا هاما من مراكز الثقافة الاسلامية يؤمها طلاب العلم من إسبانيا وأوروبا ومن أفريقيا وآسيا. وفي عهد الحَكَم الثاني (٩٦١ – ٩٧٦) ازدهرت جامعة قرطبة التي كان قد أنشأها عبد الرحمن الثالث (٩٢٩ – ٩٦١) من قبل. وكان الحكم قد أرسل في استحضار الكتب ونسخها من الاسكندرية ودمشق وبغداد حتى بلغ عددها فيما يقول المؤرخون ٤٠٠,٠٠٠ كتاب.

وفي مطلع القرن الحادي عشر، أي سنة ١٠٠٥ على التحديد، أنشأ الخليفة الفاطمي السادس، الحاكم (٩٩٦ – ١٠٢١)، «دار الحكمة» بالقاهرة. وكان المقصود بهذه الدار أن تدرس بها تعاليم الشيعة، ولكن برنامج الدراسة فيها تضمن الفلك والطب إلى جوار العلوم الاسلامية. وظلت هذه الدار تعمل إلى ما بعد منتصف القرن الثاني عشر، أي حتى نهاية الحكم الفاطمي (سنة ١١٧١)، رغم أن الملك الأفضل أغلق أبوابها سنة ١١١٩. وفي عهد الحاكم نبغ في مصر ابن يونس وابن الهيثم، وهما من أعظم العلماء الذين أنجبهم العالم الاسلامي.

وهكذا كان التنافس قائما على أشده في القرن الحادي عشر بين المراكز الرئيسية للثقافة الاسلامية في بغداد وقرطبة والقاهرة، كما كان قائما في القرن العاشر بين قرطبة وبغداد، فلا غرابة في أن تكون الفترة المحصورة بين منتصف القرن العاشر ونهاية القرن الحادي عشر هي التي وصل فيها العلم العربي الى ذروة نشاطه وقوته وأصالته. ولكننا قبل أن ننظر في هذه الفترة الباهرة، يجب أن نرجع أولا إلى المرحلة السابقة عليها، أي المرحلة التي بدأت في منتصف القرن الثامن واستمرت حتى نهاية القرن التاسع.

كانت هذه المرحلة الأولى مرحلة مثيرة حقا، لا في تاريخ العلم العربي وحده، بل في تاريخ الفكر الانساني كله. ولا شك أن المؤرخين لن يملوا أو يشبعوا من العودة في دراساتهم إلى هذه الفترة كما لا يملون ولا يشبعون من العودة إلى عصر النهضة الأوربية. كانت تلك المرحلة الأولى بطبيعة الحال مرحلة نقل وتمثل وتركيز. ونحن عادة نميل إلى التقليل من شأن النقل باعتباره عملا إعداديا لا أهمية له في ذاته. وهذا ميل خاطىء من غير شك يمنعنا من تفهم تاريخ العلم على وجهه الصحيح. فالنقل في تاريخ العلم، وخاصة إن كان نقلا فيه انتخاب ومزج وإضافة، لا يقل أهمية عن الانتاج المستقل أو الأصيل. وعلى كل حال فنحن هنا أمام نوع فريد من النقل. لقد كان يوجد قبل الفتح العربي علم يوناني وعلم هندي وعلم فارسي، الخ. ولكن لم يكن يوجد علم دولي واحد يسير في طريقه غير متأثر بتقلبات الحوادث السياسية. ثم جاء العرب فنقلوا هذه العلوم المختلفة جميعا إلى لغتهم، فأسبغوا بذلك على العلم هذا الطابع الدولي الذي نعتبره اليوم خاصة من خصائصه الجوهرية. لقد حقق العرب شيئا لم توفق إلى تحقيقه فتوحات الاسكندر ولا الفتوحات الرومانية، فصارت لغتهم هي لغة العلم عامة حتى نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ابتداء من القرن الثاني عشر.

ذلك عن النقل أو الترجمة. أما التركيز الثقافي الذي تم في هذه المرحلة فلم يكن له أيضا مثيل في الدرجة من قبل. لقد كان العرب على صلات بفارس والهند عن طريق التجارة قبل الاسلام. غير أن هذا الطريق لم ينقل إليهم شيئا يذكر سوى بعض الوصفات الطبية وما قد يرتبط بها من حقائق كيماوية بسيطة؛ ولكن التأثير الخارجي الحاسم جاء بعد الفتح من مدينة جنديسابور. وكان ملوك الدولة الساسانية التي يرجع تأسيسها إلى ما قبل الهجرة بحوالي ٤٠٠ عام (٢٢٦ — ٦٥٢م) قد أقاموا في تلك المدينة الواقعة في

جنوب غرب فارس مدرسة طبية هاجر إليها النساطرة الذين اضطرهم الاضطهاد الديني إلى الجلاء عن مدرستهم في مدينة الرّها في آخر القرن الخامس. وبلغت المدرسة الطبية في جنديسابور أوج مجدها في عهد أنو شروان (٥٣١ ــ ٥٧٩). وعندما أغلق جوستنيان الأكاديمية في أثينا سنة ٥٢٩، هاجر فلاسفتها إلى جنديسابور حيث تمتعوا بحماية أنو شروان. وكذلك أرسل أنو شروان في طلب العلماء من الهند. وهكذا صارت جنديسابور مركزا ثقافيا امتزجت فيه التقاليد العلمية اليونانية والسريانية والفارسية والهندية. وهناك ترجمت المؤلفات من اليونانية والهندية إلى الفارسية والسريانية. وهناك أيضا عملت أول الترجمات إلى اللغة العربية بعد الفتح الاسلامي. وكانت جنديسابور لا تزال مزدهرة عند تأسيس بغداد في عهد المنصور سنة ٧٦٢. بل إن مدرستها الطبية ظلت تعمل حتى نهاية القرن العاشر. ولكن مركز الثقل الثقافي بدأ ينتقل بالتدريج من جنديسابور إلى بغداد الواقعة إلى الشمال الغربي على بعد حوالي ٢٥٠ ميلا، وذلك بفضل تشجيع الخلفاء العباسيين.

ولم تتلق بغداد العون الثقافي من جنديسابور وحدها، بل انتقل اليها أيضا تراث مدرسة الاسكندرية عن طريق حرّان، مدينة الصائبة، وكان لمدرستها عناية خاصة بالعلوم الرياضية والفلكية، كما عنيت بترجمة الكثير من المؤلفات اليونانية.

وهكذا حدث في بغداد تركيز ثقافي يفوق ما حدث في الاسكندرية ذاتها من قبل. فحضارة الاسكندرية كانت في أكثر أمرها استمرارا للحضارة الهلينية، وكانت لغتها هي نفس لغة الحضارة الهلينية. أما بغداد فقد وفدت عليها العناصر الثقافية المتكافئة في أول الأمر من بيزنطه ومن الهند ومن فارس ومن الاسكندرية. وكان لا بد من ترجمة كل ذلك إلى لغة جديدة لا هي يونانية ولا هي فارسية ولا هي هندية.

وهنالك حدث ما يشبه الاعجاز. لقد كانت اللغة العربية قبل الاسلام لغة شعر، ثم صارت لغة الوحي الالهي الذي نزل على محمد عليه السلام، ولكنها لم تكن قط لغة علمية، فكانت الترجمة التي نشير إليها هنا عملا أقرب إلى الخلق والابداع منه إلى النقل الآلي. لقد كان على المترجمين أن يخلقوا لغة علمية وفلسفية جديدة. وقد ثبتت اللغة العربية على المحك، فتمثلت كل ذلك دون أن تفقد جوهرها وبناءها، وإنما دلت على أن حظها من المرونة والمتانة والدقة يؤهلها للمهمة التي اضطلعت بها حقبة طويلة من الزمن.

أطلق سارتون على الفترة ما بين منتصف القرن الثامن ونهاية القرن التاسع فترة التحمس. والواقـــع أن ما أظهره العلماء وأنصار العلم في العالم الاسلامي من نشاط وتحمس في جمع المعارف والبحث خلال تلك الفترة كان أمرا يدعو إلى العجب. فقد شملت الترجمة كل فروع المعرفة العلمية من طب ورياضة وفلك وغيرها. وجاءت المؤلفات في هذه العلوم من مصادر مختلفة في وقت واحد تقريبا. وأرسل المنصور والرشيد البعثات إلى بيزنطه طلبا للمخطوطات اليونانية. وكذلك فعل من بعدهما المأمون. وكان المأمون أيضا يشجع توثيق العلاقات الثقافية مع الهند.

ومع ذلك فهناك من الشواهد ما يدل على أن التأثير الشرقي، أي الفارسي والهندي، كان أسبق من التأثير اليوناني، وربما كان أقوى منه فترة قصيرة من الوقت. ومن تلك الشواهد ما يحدثنا به التاريخ من أن رجلا هنديا يسميه ابن النديم أحيانا «كنكه» ويسميه أحيانا أخرى «منكه» (ويقول ابن القفطي إن اسمه ربما كان «كبكه») قد وفد على بلاط المنصور (سنة ٧٧١) يحمل نسخة من كتاب «السدانتا» المعروف في العربية باسم «السند هند». وهذا الكتاب مجموعة من المقالات الفلكية ترجع إلى القرن الخامس، وتقوم أهميته في أن بعض المقالات احتوى أصول حساب المثلثات وبخاصة طريقة استخدام الجيوب في قياس الزوايا. ومن المعتقد أنه كان بالاضافة إلى ذلك يحتوي نظرية الأعداد الهندية ومنها الصفر، وهي التي عرفت بعد نقلها إلى أوروبا بالأعداد العربية. ولا شك أن هذا الكتاب قد ترك أثرا عميقا في الفلك العربي والرياضيات العربية. فالفلكيون العرب قد استخدموا الأعداد الهندية بدلا من الرومانية، وكذلك استخدموا حساب المثلثات والنسب المثلثية في بحوثهم الفلكية ولم يتبعوا بطلميوس في قياس الزوايا بواسطة الأوتار. ويقول ابن النديم إن المنصور أمر محمد بن ابرهيم الفزاري بترجمة «السدانتا» إلى العربية. أما كتاب بطلميوس الكبير في الفلك المعروف باسم «المجسطي» فلم ينقل إلى العربية إلا في مطلع القرن التاسع، حوالي سنة ٨٢٧.

ذلك مثال على غلبة التأثير الشرقي الهندي في الفلك والرياضيات أول الأمر. وكذلك نقلت الجداول الفلكية أول الأمر عن التقاويم البهلوية التي وضعت في عهد الساسانيين (٢٢٦ ــ ٦٥٢)، وأطلق على هذه الجداول أو التقاويم لفظ «أزياج» جمع «زيج» وهو لفظ مأخوذ من كلمة «زيك» البهلوية. وتدل هذه التسمية التي اطرد استخدامها في

المؤلفات العربية على سبق التأثير البهلوي أيضا على التأثير اليوناني.

واستدعى المنصور أيضا جرجس بن جبريل بن بختيشوع من جنديسابور إلى بغداد وأمره بنقل المؤلفات الطبية. وكان جرجس هذا طبيبا نابها في جنديسابور عهد إليه الاشراف على مستشفاها الكبير، وعنه انحدرت أسرة اشتهرت بالطب ظلت في خدمة العباسيين مدة طويلة. وكان لهذه المدرسة تأثير عميق على الطب في العالم الاسلامي حتى نهاية القرن التاسع. وقد قيل إن جرجس بن بختيشوع كان أول من ترجم المؤلفات الطبية إلى العربية، ولكننا لا نعلم أسماء هذه المؤلفات التي نقلها. ونقل عبد الله بن المقفع بعض المؤلفات الطبية من الفهلوية.

غير أننا لا ينبغي أن نبالغ في تقرير غلبة العناصر الهندية والفارسية على التراث المنقول في أول عهد الترجمة. فهذه العناصر نفسها لم تكن عناصر شرقية خالصة، بل كانت مختلطة بالعناصر اليونانية. ولنلاحظ بالاضافة إلى ذلك أن الترجمة في أول عهدها لم تقتصر على المؤلفات الفارسية والهندية، فقد نقل أبو يحيى البطريق في ذلك العهد أعمال جالينوس وأبقراط إلى العربية كما ترجم كتاب «الأربع مقالات» الذي وضعه بطلميوس في التنجيم.

حدث كل ذلك في حدود النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي على التقريب. وفي القرن التاسع نشطت حركة الترجمة واتسعت بعد إنشاء المأمون «بيت الحكمة» وإقبال أنصار العلم على تشجيع المترجمين. ومن هؤلاء الأنصار يحيى بن خالد البرمكي في عهد الرشيد، وبنو موسى بن شاكر في عهد المأمون. فكان يحيى بن برمك يستقدم من الهند الأطباء والفلاسفة، وهو الذي ترجم له الحجاج بن مطر كتاب «الأصول» لاقليدس. أما بنو موسى فقد قال عنهم ابن النديم إنهم «ممن تناهى في طلب العلوم القديمة، وبذل فيها الرغائب، وأتعبوا فيها أنفسهم، وأنفذوا إلى بلد الروم من أخرجها إليهم، فأحضروا النقلة من الأصقاع والأماكن بالبذل السني، فأظهروا عجائب الحكمة . . .». وكان لبني موسى اهتمام خاص بالعلوم الرياضية والميكانيكية.

ولست أريد أن أحصي هنا ما ترجم إلى العربية في ذلك الوقت، ولكني أكتفي بذكر بعض الأمثلة الدالة. ففي النصف الأول من القرن التاسع ترجم الحجاج بن يوسف للمأمون كتاب «الأصول» لأقليدس ثانية عن اليونانية، وترجم كتاب «المجسطي»

لبطلميوس عن السريانية. ونقل هلال بن حمص مقالات من كتاب أپللونيوس في قطوع المخروط. وفي النصف الثاني من القرن التاسع نبغ اثنان من أعظم المترجمين وأكثرهم إنتاجا وفضلا في العالم الاسلامي، هما ثابت بن قرة الحرّاني وحنين بن إسحق. ويبدو أنه كان لكل منهم مدرسة مستقلة رغم أنهما تعاونا معا في بعض الأحيان. فاتجهت مدرسة ثابت إلى إخراج عيون المؤلفات الرياضية لاقليدس وأرشميدس وأپللونيوس وتاودوسيوس وبطلميوس، الخ. وأقبل حنين ومدرسته من النساطرة على نقل معظم المؤلفات الطبية لأبقراط وجالينوس إلى السريانية والعربية. ولا يفوتنا أن نذكر هنا قسطا بن لوقا البعلبكي، فقد بلغ من أهميته أن قال عنه ابن النديم: «قد كان يجب أن يقدم على حنين لفضله ونبله وتقدمه في صناعة الطب». وقد نقل قسطا كتبا كثيرة في الطب والرياضيات، منها بعض مقالات من كتاب ديوفنطس في المسائل الجبرية والعددية.

ومما لا شك فيه أن بعض هذه الترجمات على الأقل قد بلغ في آخر الأمر حدا بعيدا من الاتقان والدقة. ويدعونا إلى ذلك الرأي أن الكتاب الواحد كانت تعاد ترجمته كلما ظهر به شيء من النقص أو التحريف عند مراجعته على ما يرد من مخطوطات جديدة .مثال ذلك أن الحجاج بن يوسف ترجم «أصول» أقليدس مرة أولى في عهد الرشيد، ثم ترجمه مرة ثانية للمأمون. وترجمه أيضا حنين بن إسحق وأصلح ثابت بن قرة ترجمة حنين. وقد فحص المستشرق كلامروت ترجمة إسحق التي أصلحها ثابت فكان حكمه عليها أنها مثال طيب في ترجمة النصوص الرياضية، وأعرب عن إعجابه ببساطتها ووضوحها والأمانة في نقلها، وجاء بأمثلة توضح كل ذلك. أما كتاب «المجسطي» فقد ترجم خمس مرات على الأقل كان آخرها في القرن العاشر بقلم أبي الوفاء البوزجاني.

وقد يظن مما سبق ذكره من أمثلة أن نشاط العلماء الاسلاميين كان إلى آخر القرن التاسع قاصرا على الترجمة. ولكن الأمر كان غير ذلك. فنحن لا نستطيع أن نميز في تاريخ العلوم عند العرب بين فترة ترجمة خالصة، وفترة إنتاج مستقل. وإنما الذي حدث هو أن الانتاج الأصيل قد سار جنبا إلى جنب مع الترجمة منذ المرحلة الأولى، كما أن أعمال الترجمة لم تتوقف بعد انقضاء المرحلة الأولى. ويكفي أن نذكر أولا أن النصف الثاني من القرن الثامن هو عصر جابر بن حيان (نبغ في الكوفة سنة ٧٧٦)، وبحوثه التي جمعت بين التجربة المعملية والتأمل النظري كانت دائما موضع إعجاب كثير. وقد نسب

إليه نحو مائة كتاب بعضها موجودة باللاتينية ولم يعثر على أصولها العربية. ولا زلنا بحاجة إلى إجراء كثير من البحوث لتبين المنحول وغير المنحول في هذه المؤلفات الغزيرة. وعلى كل حال فقد خلف جابر بن حيان أثرا لا يمكن إهماله في تاريخ الكيمياء.

وأما القرن التاسع فهو عصر الكندي وبني موسى (محمد وحسن وأحمد) والخوارزمي والفرغاني والرازي. وقد دوّن الكندي في استخدام الأعداد الهندية ونقد الفكرة الأساسية في «الصنعة» القائلة بإمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الثمينة. وألف الخوارزمي حسابا جبريا كان له أعمق الأثر في الفكر الرياضي من بعده. وفي ذلك العصر استخدم حساب المثلثات في حساب الجداول الفلكية وأدخل العرب نسبا مثلثية جديدة غير نسبة الجيب المستخدمة من قبل في حساب المثلثات الهندي.

ولم يقف نشاط بني موسى عند الترجمة وتشجيعها، بل وضعوا مؤلفات أصيلة في مسائل الرياضيات العليا، كمسألة تقسيم الزاوية إلى ثلاثة أقسام متساوية، وهي مسألة لا يكفي لحلها المسطرة والبرجل كما هو الحال في مسائل الهندسة الاقليدية. وحاول ثابت بن قرة (وهو أحد الصابئة الذين كانوا يسكنون مدينة حرّان) أن يبرهن على مصادرة اقليدس الخامسة، وهي محاولة لها أهميتها في تاريخ اكتشاف الهندسات اللاقليدية. وأيضا عالج ثابت بن قرة مشكلات عويصة، مثل قياس القطع المكافىء والمجسّم الناشىء عن دوران القطع المكافىء حول محوره، ووضع النظرية المعروفة بنظرية الأعداد المتحابة. وفي النصف الثاني من القرن التاسع حاول عبد الله بن عيسى الماهاني قسمة الكرة على نسبة محدودة. وهذه المسألة الأرشميدية التي لم يوفق هو إلى حلها تكوّن فصلا شائقا في تاريخ الرياضيات عند العرب، وقد أدت فيما بعد إلى معادلة تكعيبية عرفت باسم معادلة الماهاني.

وفي الفلك وضع الفرغاني في ذلك القرن كتابا شاملا تعدّى أثره العالم الاسلامي وظلت شهرته قائمة حتى القرن الخامس عشر. وشهدت تلك الفترة نشاطا كثيرا في الرصد وصناعة الآلات الفلكية، وكان الفلكيون يعدّلون آراء بطلميوس في ضوء ما يجد من نتائج المشاهدات. ومن هذه الآلات آلة الأسطرلاب المعروفة، وأول من صنعها من المسلمين إبراهيم الفزاري المتوفى حوالي ٧٧٧، أي في النصف الثاني من القرن الثامن. ووضع علي بن عيسى الأسطرلابي أقدم رسالة باللغة العربية عن الأسطرلاب سنة ٨٣٠.

ومنذ عهد المنصور اشتغل الفلكيون بمسائل قياس الأرض الدقيقـة مما يرجع إلى الجغرافيا الرياضية.

وفي الطب ألّف الرازي كتابه «الحاوي»، ودون رسالة الحصبة والجدري التي تعتبر تحفة الطب في العالم الاسلامي. ووضع حنين بن إسحق كتابه الشهير «في العين».

هذه أمثلة عرضتها عرضا سريعا لأبين غزارة الانتاج وتنوعه في تلك المرحلة الأولى. ولن أذكر من الشروح الكثيرة التي دونت في تلك الفترة سوى شرح الماهاني على أقليدس وأرشميدس، وشرح أبي العباس بن حاتم النيريزي على كتاب «الأصول» لاقليدس و «المجسطي» لبطلميوس. ونحن نخطىء لو فهمنا كلمة «الشرح» في ذلك العهد بحيث تدل على مجرد الايضاح والتفسير، وإنما كان تدوين الشروح في كثير من الأحيان هو الطريقة التي اتبعها المؤلفون في العصور الوسطى لابداء رأيهم في موضوع معين ونشر هذا الرأي. وفي شرح النيريزي على كتاب «الأصول» مثلا مجموعات من الصحائف تؤلف كل مجموعة منها رسالة قائمة بذاتها في مشكلة من المشكلات التي نشأت عن التفكير النقدي المستقل.

ذلك عرض سريع جدا، مختصر جدا، للعلم العربي في انتفاضته الأولى التي شغلت النصف الثاني من القرن الثامن والقرن التاسع. وما كاد يقبل القرن العاشر حتى كانت اللغة العربية قد وطدت أقدامها باعتبارها لغة العلم الدولية. وقد ظهر بالطبع في القرن العاشر مؤلفات علمية مكتوبة باللاتينية واليونانية والعبرية، ولكن المكتشفات الجديدة والأفكار الجديدة كانت تنشر بالعربية. ومما يلفت النظر أن النصف الأول من القرن العاشر لم يحفل بمثل ما شاهدنا في العصر السابق من نشاط، ولكن أسس العلم العربي كانت قد أرسيت فصار كل كتاب جديد يفيد مما سبقه ويبني عليه. وأصبح للمؤلفات العربية نفوذ وسلطة لا تعادلها سلطة أية مؤلفات أخرى. وقد ذكرت من قبل أن أعمال الترجمة لم تتوقف بعد نهاية القرن التاسع. ويجب أن أذكر هنا ترجمة هامة ظهرت في النصف الأول من القرن العاشر، هي ترجمة أبي عثمان الدمشقي للمقالة العاشرة من كتاب «الأصول» لاقليدس مع الشرح الذي دونه عليها باپوس، الرياضي الاسكندراني الذي عاش في النصف الثاني من القرن الثالث بعد الميلاد. وكان لهذا الشرح تأثير عميق على الرياضيين العرب فجدد اهتمامهم بالمقالة العاشرة التي عالج فيها اقليدس مسألة الأعداد

الصماء، ولذلك تعتبر ترجمة أبي عثمان فاتحة عهد نشاط جديد في تاريخ الهندسة عند العرب. ومما يجدر ذكره أن النص اليوناني لشرح پاپوس قد فقد، ولم يصل إلينا إلا في ترجمة الدمشقي العربية. ولكننا رغم ذلك، ورغم المؤلفات العلمية التي أخرجها أمثال إبراهيم بن سنان وأبي كامل البلخي والهمداني في الرياضة والطب، نستطيع أن نقول إن النصف الأول من القرن العاشر كان فترة سكون نسبي.

لم يكن ذلك السكون علامة على قرب نهاية العلم العربي، بل كان إيذانا بوثبة قوية ونشاط هائل متصل يفوق ما حدث من قبل. وقد بدأ ذلك النشاط في منتصف القرن العاشر واستمر حتى نهاية القرن الحادي عشر. ويبدو كأن العلماء العرب قد شعروا بعد جولاتهم الطويلة وفتوحاتهم الجريئة بالحاجة إلى شيء من التنظيم والاحصاء والتركيب، فكان النصف الثاني من القرن العاشر عصر الموسوعات. فدوّن مطهر ابن طاهر «كتاب الخلق»، وكتب محمد بن أحمد الخوارزمي «مفاتيح العلوم»، وظهرت «رسائل إخوان الصفاء»، وأخرج ابن النديم كتاب «الفهرست». ولكن أقرب ما يدل على أهمية هذه المؤلفات من الناحية التاريخية هذه العبارة التي أوردها سارتون في كتابه «المدخل إلى تاريخ العلم» حين يقول: «إن كل من يريد أن يدرس تاريخ العلم والمدنية في النصف الثاني من القرن العاشر، أياً كانت الزاوية التي يريد دراسته منها، فعليه أن يبدأ بالنظر في «مفاتيح العلوم» و «رسائل إخوان الصفاء» و «الفهرست».»

غير أن إنتاج ذلك العهد كان من الغزارة بحيث لم يقتصر على تدوين الموسوعات. فبالاضافة إلى الترجمات الجديدة والشروح الكثيرة التي دونت على مؤلفات اقليدس وديوفنطس ومنالاوس وبطلميوس، تمكن العلماء العرب من أن يخطو خطوات إيجابية جديدة. ولنذكر — على سبيل المثال فقط — أن أبا جعفر الخازن قد وفق في ذلك الوقت إلى حل معادلة الماهاني التكعيبية التي أشرت إليها من قبل. وجاء صاحب «مفاتيح العلوم»، محمد بن أحمد الخوارزمي، بحل لكثير من المسائل الجبرية والهندسية، وتوصل أبو سهل الكوهي (أو القوهي) إلى حلول بعض مسائل وضعها أرشميدس وأپلونيوس، واكتشف أبو سعيد السجزي طرقا هندسية (أي غير ميكانيكية) لتثليث الزاوية.

وذلك النشاط العظيم الذي تجدد في النصف الثاني من القرن العاشر قد زادت حدته في القرن الحادي عشر، وبخاصة في نصفه الأول، بحيث يحق لنا أن نصف هذا القرن

بأنه العصر الذهبي للعلم العربي. ومما تميز به هذا القرن تعدد المراكز الثقافية وانتشارها في العالم الاسلامي. وكانت قرطبة قد صارت في عهد الحكم الثاني (٩٦١ – ٩٧٦) مركز إشعاع ثقافي في الغرب، ولكن المراكز الرئيسية للثقافة الاسلامية ظلت حتى نهاية القرن العاشر قائمة في الشرق، أي في العراق وفارس وسجستان. وعند مطلع القرن العاشر كانت الحركة العلمية قد قويت في قرطبة، وظهرت أيضا «دار الحكمة» في القاهرة. فانتشر العلماء المسلمون في كل مكان من العالم الاسلامي شرقا وغربا، وهم علماء من الطبقة الأولى وصل الفكر الانساني على أيديهم إلى ذروته في العصر الوسيط: فالقرن الحادي عشر هو عصر العباقرة الأفذاذ، البيروني وابن يونس وابن الهيثم وابن سينا والخيام. وقد عاصرهم عدد غفير من المفكرين ذوي الانتاج الأصيل.

ولا يسمح المجال هنا باحصاء، ولو قصير، للنتائج التي حققها هؤلاء العلماء الخمسة. ولكن يجدر بنا أن نلاحظ تنوع إنتاجهم وانفراد كل منهم بطابع خاص يميزه عن بقيتهم. فالبيروني وابن سينا كلاهما من رجال العلم أولا. ولكن ابن سينا يمثل العقلية التركيبية، بينما تتمثل في البيروني العقلية النقدية المغامرة. وكل من العقليتين ضروري للعلم وتقدمه. فالتحليل النقدي والتنظيم التركيبي حركتان متلازمتان دائما في تاريخ العلم وفي تاريخ الفكر عامة. لقد اشتغل ابن سينا حينا من الوقت بالرصد الفلكي وإجراء التحسينات على آلات الرصد. ولكنه صرف أكثر جهوده إلى تنظيم المعارف العلمية وترتيبها في نسق واحد. ورغم أن البيروني قد وضع كتابا جامعا في الفلك، وهو الكتاب المعروف باسم «القانون المسعودي»، فهو قد بحث بحثا أصيلا في المسائل الرياضية والفلكية، ونقل كتبا كثيرة عن السنسكريتية إلى العربية. ولكنه فوق كل ذلك، كما يقول سارتون، قد أظهر في مؤلفاته ومواقفه العلمية من الفهم والتسامح وحب الحقيقة والشجاعة العقلية ما لم يتوفر لمفكر آخر في العصور الوسطى. إن البيروني مثل رائع لدراسة القيم الانسانية التي تنطوي عليها الروح العلمية الحقة.

أما ابن الهيثم (الذي نبغ في القاهرة) فقد تميز إلى جانب اشتغاله بالفلك والرياضيات بنزعة تجريبية، بل هو – بعبارة سارتون – خير من يمثل الروح التجريبية في العصر الوسيط، وهو أيضا من أعظم الباحثين في البصريات على مر العصور. وأهمية ابن الهيثم كعالم طبيعي وصاحب منهج في العلوم الطبيعية أمر لا يمكن أن نوفيه حقه في هذا العرض

السريع. ولا بد من أن أحيل القارئ على الدراسات المستفيضة، وأهمها كتاب الأستاذ مصطفى نظيف «الحسن بن الهيثم: بحوثه وكشوفه البصرية». ويكفي أن أشير هنا إلى أن تطور الأفكار المتصلة بالمنهج العلمي في أوروبا إبّان العصر الوسيط وعصر النهضة إنما حدث بتأثير مباشر لكتابات ابن الهيثم التي ترجمت إلى اللاتينية في آخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر. ومن أمثلة ذلك أن علماء جامعة أكسفورد بعد إنشائها في آخر القرن الثاني عشر كانوا يتخذون من كتابات ابن الهيثم، وبخاصة كتابه في الضوء المعروف باسم «المناظر»، مثلا أعلى للبحث في العلوم الطبيعية. والمنهج الذي اتصفت به بحوث ابن الهيثم في ذلك الكتاب تتميز بتطبيق الرياضيات لتفسير الظواهر الطبيعية.

وفي القاهرة أيضا نبغ أعظم عالم فلكي في ذلك العصر، هو ابن يونس، بل ربما كان ابن يونس أعظم علماء الفلك في العصر الاسلامي كله. وقد بدأ في عهد الخليفة الفاطمي العزيز عمل جداول فلكية جديدة أتمها في عهد الحاكم، وتعرف هذه الجداول باسم «الزيج الكبير الحاكمي». وتمكن ابن يونس من قياس بعض الثوابت الفلكية بدقة مدهشة، وذلك مثل تقديره ميل دائرة البروج ومقدار مبادرة الاعتدالين.

أما العبقرية الرياضية فيمثلها في ذلك العصر عمر الخيام، الذي وصلت على يديه البحوث الجبرية إلى ذروتها في العالم الاسلامي. وكانت له بحوث أصيلة هامة في الهندسة والجبر والفلك. والمعروف أن «التأريخ الجلالي» الذي وضعه في عهد السلطان السلجوقي ملكشاه (جلال الدين) ربما كان أكثر دقة من التأريخ الجريجوري الذي وضع في نهاية القرن السادس عشر. لقد اشتهر الخيام في العالم بالرباعيات التي دونها بالفارسية، والحقيقة أنه كان عالما رياضيا أولا وشاعرا ثانيا، فهو لم ينظم الشعر إلا للترويح عن النفس. وقد كتب مؤلفاته العلمية بالعربية، لغة العلم في عصره.

وقد ذكرت في أول هذا العرض أن فترة ازدهار العلم العربي وتفوقه دامت حتى نهاية القرن الحادي عشر. ولكن ذلك لا يعني أن تاريخ العلوم عند العرب قد توقف عند ذلك الحد. ففي القرن الثاني عشر نبغ في الرياضة والفلك أمثال مظفر الأسفزاري والبديع الأسطرلابي وعبدالملك الشيرازي في شرق العالم الاسلامي. وظهر في الغرب رجال مبرزون مثل جابر بن أفلح الأشبيلي والبطروجي. وفي الطب كان عدنان العين زربي واسماعيل الجرجاني في الشرق يعاصران ابن حسداي وابن زهر في الغرب. وقد

ظلت بغداد مزدهرة منذ إنشائها حتى سقوطها تحت ضربات المغول بزعامة هولاكو سنة ١٢٥٨. ولكن مدرسة بغداد لم تنته في ذلك الحين. فقد استطاع نصير الدين الطوسي أن يقنع هولاكو بفائدة العلم، وخاصة الفلك، حتى بنى له مرصدا في مراغة وألحق به دارا للكتب احتوت ٤٠٠,٠٠٠ مجلد جمعها المغول من سوريا والعراق وفارس. وفي المراغة عمل مع الطوسي علماء كثيرون جاءوا من كل صوب كالمؤيد العرضي من دمشق، والفخر المراغي من الموصل، والفخر الخلاصي من تفليس، ومحيي الدين المغربي من حلب. وعاصر الطوسي علماء من الطبقة الأولى، أمثال قيصر بن أبي القاسم وابن اللبودي وابن البيطار وابن البناء وابن النفيس — وكلهم من أبناء القرن الثالث عشر. بل لم يعدم القرن الرابع عشر أمثال ابن خلدون وكمال الدين الفارسي وابن الهائم والمارديني. وهذه كلها، أو أكثرها، أسماء مشهورة لا يتسع المقام لذكر أعمال أصحابها ولو بمثل ما أشرنا إلى غيرهم من إيجاز شديد.

ولكن النشاط العلمي الذي بدأ يفتر في العالم الاسلامي منذ القرن الثاني عشر، أخذ في النمو والازدهار في أوروبا في القرن الثالث عشر. وكما بدأ العرب بترجمة الكتب العلمية عن الهندية والفارسية واليونانية، فقد بدأ الأوروبيون في القرن الثاني عشر بترجمة الكتب العلمية عن العربية إلى اللاتينية. وخرجت في ذلك الوقت ترجمات قليلة من اليونانية إلى اللاتينية، وذلك كترجمة جيمس أف فنيس لبعض مؤلفات أرسطو المنطقية، ولكن شأنها لا يكاد يذكر إلى جانب السيل الجارف من المؤلفات التي توفر على نقلها عن العربية أمثال أديلارد أف باث، وجيرارد أف كريمونا، ويوحنا الأشبيلي، وهرمان الدالماتي، وروبرت أف تشستر، وأفلاطون التيفولي وغيرهم. وكان لهذه المؤلفات من السلطة والنفوذ ما يصور المثال الآتي: لقد نقل يوحنا الپالرمي في صقلية كتاب «المجسطي» لبطلميوس عن اليونانية مباشرة سنة ١١٦٠. ثم نقله جيرارد أف كريمونا عن العربية في طليطلة سنة ١١٧٥، فحلت هذه الترجمة غير المباشرة محل الترجمة المباشرة الأولى تماما، وصارت ترجمة جيرارد عن العربية هي المفضلة رغم أنها أقل جودة من الترجمة المنقولة عن اليونانية. وقد كانت حركة الترجمة هذه عن العربية من الأهمية بحيث يعتقد مؤرخو العلم أن النهضة العلمية في أوروبا يستحيل فهمها على وجهها الصحيح دون دراسة الأثر التي ترتب على الترجمات المتقدمة بالاضافة إلى ما نقل عن اليونانية.

ألان بونس

بن نكلسون

من أبرز مميزات الفن الأوروبي في نصف القرن الأخير، الازدياد الهائل في الفن اللاتمثيلي، أو كما يسمى عادة «التجريدي»، في الرسم والنحت. فاذا زرت اليوم متحفا أو قاعة عرض للصور تختص بالفن المعاصر في أي بلد شئت من أوروبا الغربية أو أمريكا، فمن المحتمل أن تجد أن نصف المعروضات على الأقل تنتمي إلى هذا النوع.

متى بدأ هذا الفن التجريدي؟ ما الذي فيه يجتذب الفنان بينما ترى عشاق الفن في كل مكان غير متحمسين لقبوله؟ كلا السؤالين يصعب الجواب عليه. لقد جرى نقاش طويل حول أصل الفن التجريدي، وقد نسب رسم أول صورة تجريدية إلى فنانين عديدين في أقطار عديدة. ومن العسير أن نعيّن أيهم جدير بهذا الشرف. والصعوبة في ذلك تعود إلى أن هذا التطور كان النتيجة المنطقية لما كان يجري في الرسم الأوروبي في حوالي العشرين سنة التي سبقت، وإلى أن الأمر هنا، كما هو في مضمار العلم، أشبه بظاهرة تكتشف آنيا في أكثر من مكان واحد.

ففي السنوات الواقعة بين ١٩١٢ و١٩١٥، خطا الفنانون الشباب في باريس وموسكو وميونيخ وروما وأمستردام ولندن خطوة ثورية بأن انصرفوا كليا عن عالم الظواهر، وأوجدوا

صورا لا ترجع في مضمونها إلى شيء يتعدى أنفسهم – أي أنها لم تكن صورا لأي «شيء». فالفنان لم يعد يحاول أن يترجم ما يراه إلى لغة القماشة المسطحة. ولعله أحس أن فنا كهذا ما هو إلا فن سطحي – فهو إنما يمثل الظواهر ولا يغوص إلى الأساسيات. وربما ظن أن الوقت قد حان لأن يحاول الرسام أن يفعل شيئا لم يفعله إنسان من قبل.

وقد كان هنالك مؤثران خارجيان قويان جاءا من عالم الفكر المجرد ولعبا دورا هاما في إيجاد هذا الموقف الجديد من الفن. وأحد هذين المؤثرين هو علم النفس الذي كان في سبيله إلى التطور السريع، ولا سيما الانتباه إلى وجود نوازع ودوافع لا واعية في كل واحد منا، فأخذ الفنانون يشعرون بأنهم يستطيعون أن يلعبوا دورهم في ما راح يقوم به حينئذ أطباء كفرويد ويونج من استقصاء للانسان. وهكذا طفق بعض الرسامين يصورون «حالات ذهنية» تعميمية، بينما حاول البعض الآخر التعبير عن عواطفهم الباطنة الخاصة، وهم يعلمون أن ما ينفردون به هو في الواقع شبيه بما يختلج في نفوس الآخرين. وكانت النتيجة أن غدا في الفن نوع جديد من الايصال – إيصال العواطف البحتة، عوضا عما تراه العين.

أما المؤثر الخارجي القوي الآخر فقد كان ردّ الفعل ضد النزعات المادية التي طغت على أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر. وقد اتخذ هذا أشكالا كثيرة، من تأملات برجسون في طبيعة الوجود التي تقوم على أن قاعدة الحياة هي الجريان لا المادة الجامدة، إلى احياء الاهتمام بالدين، وبخاصة التجربة الصوفية.

وإذ راحت أوروبا تعرف المزيد عن أديان الشرق القديمة، اتضح للناس أن مادية القرن التاسع عشر لا تفسر كل شيء. (كما قال هاملت: «في السماء والأرض حقائق أكثر مما تحلم به فلسفتك يا هوراشيو»). ولم يعمق هذا الشعور في بلد بقدر ما عمق في روسيا – أقرب أجزاء أوروبا إلى الشرق – كما نرى مثلا في رواية دوستويفسكي العظيمة «الاخوة كارامازوف». فليس من قبيل الصدف أن الفنانين التجريديين الأوائل جاءوا كلهم من أوروبا الشرقية، أي أنهم كانوا متأثرين جدا بهذه الأفكار: ماليفتش، وكوبكا، وبرانكوسي، ولاريونوف، وكندنسكي الذي دعا بيانه الفني «عن الروحانية في الفن». وكان أعظمهم، موندريان، هولنديا، وكان من أتباع الحركة الثيوصوفية. لقد أراد هؤلاء كلهم أن يدخلوا في الفن بعدا جديدا، ومنذ وفاتهم (توفي

معظمهم في العقد الخامس من هذا القرن) لقيت أعمالهم نجاحا ما كان لهم يوما أن يتوقعوه.

وقد لا يشاطر شباب الفنانين من هم أكبر منهم سنا مواقفهم الفلسفية، ولكن من طبيعة الأمور أن يتغير الوضع كله كلما طرأ تجديد هام. وحسب الفنان أن يجد أنه يستطيع أن يرسم صورا دونما الرجوع إلى العالم الخارجي ولا تكون هذه الصور رغم ذلك زخارف عديمة المعنى — وهو عندئذ لن يسأل عن السبب. وسرعان ما صار الفن التجريدي يعتبر تحريرا للفنان، شيئا يوسّع مدى التعبير الميسّر للفنان، ولهذا السبب وحده غدا في أواسط القرن العشرين أسلوبا رائجا بين الرسامين. وثمة عديد منهم لم يشعر بضرورة الانقطاع عن عالم الظواهر كل الانقطاع : فهذا يمكن بقاؤه مصدرا للوحي ونقطة بداية للفنان أن ينصرف عنها أو لا ينصرف. والرسام التجريدي البريطاني البارز بن نكلسون فنان من هذا القبيل.

* * *

لقد رسم بن نكلسون أول صورة تجريدية له عام ١٩٢٤، وفي ذلك شيء من الخروج عن بقية إنتاجه حتى ذلك الوقت، غير أن الكثير من عمله الفني منذ عام ١٩٣٤ لاتمثيلي. وهو يعد منذ أكثر من ربع قرن رائد الفنانين التجريديين في بريطانيا، وقد أدى الازدياد العجيب في شعبية الفن التجريدي وارتفاع شأنه في العالم في السنوات العشر الأخيرة إلى اعتبار نكلسون اليوم أوسع الرسامين الانجليز شهرة وأسماهم اعتبارا في أوروبا الغربية وأمريكا، ولا ينافسه في ذلك إلا جريهام سذرلاند وفرنسيس باكون.

ولد بن نكلسون عام ١٨٩٤ في بلدة صغيرة تبعد حوالي عشرين ميلا عن لندن. وكان والداه رسامين؛ وعند ولادة بن، كان أبوه وليم وخاله قد أحدثا ثورة في تصميم إعلانات الحوائط في بريطانيا. غير أن تلك كانت فترة مبكرة قصيرة من عمر كليهما انصرفا بعدها إلى الرسم الجاد.

وكان المفروض دائما، منذ أول الأمر، أن بن أيضا سيصبح رساما. غير أن تطوره الباكر كان بطيئا يعرقله سوء صحته. ولمدة قصيرة درس بن في أبرز مدرسة للفن في انجلترا، مدرسة «سليد». إلا أنه أفاد أكثر من ذلك من أعمال أبيه. فقد كان أبوه قد درس من قبل في باريس: وهو لم يكن انطباعيا، غير أنه كان عميق الاعجاب بمانيه

وويسلر. وكلما أتيح له، كان ينكب على رسم مشاهد طبيعية وصورا للطبيعة الصامتة على نحو دقيق شديد التأني والتأنق. وكلما كانت به حاجة إلى المال يقيت به عائلته، رسم صورا شخصية كان له فيها نجاح عظيم في الأوساط الاجتماعية.

وما تبقى لدينا من صور بن المبكّرة يشهد بوضوح على الصلة القائمة بين الأب وابنه، والفرق بين الجيلين إنما هو الفرق بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وقد كان أمرا لا بد منه أن فتى له استطلاع كاستطلاع بن سيكتشف، عاجلا أو آجلا، فن عصرنا الثوري، فيبغي بعد ذلك استقصاء إمكانات الرسم الجديدة.

لقد اكتشف أول مكتشفاته بهذا الصدد في العشرينات الباكرة من هذا القرن عندما رأى صور براك وبيكاسو التكعيبية، ولاحظ أن هذين الرسامين لا يسمحان للمشاهد بأن ينسى أنه ينظر إلى صورة. فليس في صورهما أية محاولة لخداع الناظر حتى يصدق أنه يرى شيئا ما خلال نافذة — بل إنهما، بالعكس، يلحان في تذكيره بأن الصورة شيء بحد ذاته، يتمتع بميزات خاصة به — ككون الصورة، مثلا، مسطحة. وقد قال براك: «الرسم تمثيل لا محاكاة». ولكي يشير إلى وجود كرسي أو مائدة أو جسم في صورة ما، لا بد له من أن يجد طريقة «تصويرية»، لا لبس في كونها تصويرية، لتمثيل المرئي. ومن هنا جاء الميل إلى اختيار الأشكال والألوان المسطحة، وتشديد التمييز بين مناطق النور ومناطق الظل. وكان من أبسط الطرق إلى ذلك استعمال التخطيط الجانبي للرأس، على النحو الذي نراه في رسوم نكلسون الباكرة، كما نراه في أعمال براك وبيكاسو.

وثمة صلة أخرى بين نكلسون والتكعيبيين، هي في انجذابهم جميعا لرسم الطبيعة الصامتة. وهذا النوع من الرسم يكاد يكون بحد ذاته فنا تجريديا، لأن الموضوع نفسه يكاد يكون عديم الأهمية، وما هو إلا سبيل إلى تحقيق الصورة. فالأباريق والكؤوس والزجاجات والأقداح المستقرة على سطح مائدة — هذه كانت نقطة البداية للكثير من صور نكلسون. ولئن تعبّر هذه الأشياء أحيانا عن أذواق الفنان الخاصة، فانها على وجه العموم لا هوية لها ولا أهمية، ويبقى بعضها بادي المعالم في البناء النهائي، بينما يختفي بعضها الآخر في ثنايا التركيب.

وإيجاد مجموعة من الأشكال يعتمد عليها الفنان أمر لا بد منه لكل فنان حديث.

ونكلسون كثيرا ما يعتمد على المقاطع المسطحة من الأباريق والأقداح، ومن السهل رؤية مصدر هذه الأشكال في الكثير من صوره التي تبدو تجريدية. وهو يؤثر المقطع لأنه مسطح، متساوق في اللون والنبرة، ومحدّد واضح في خطوطه الخارجية. ولذا فانه يجده سهل الوضع ضمن محتوى الصورة. والصورة تتركب من هذه العناصر، والشكل يقابل الشكل، واللون اللون، والنبرة النبرة — فكل شيء يقابل شيئا آخر، إلى أن يتقدم الفنان بالصورة نحو نهاية تجعلها أكثر بكثير من مجرّد أجزائها.

والخط هو إحدى القوى الموحدة العظيمة في صور نكلسون. والخط أيضا من مميزات فنه، كما أنه كثيرا ما يعتبر شيئا انجليزيا نموذجيا. فأنت لن تجد نكلسون يطرطش الأصباغ على قماشته: ذلك لأنه أميل إلى كبح نفسه ويفضل استعمال ألوانه بأناقة ورقة، فلا يدخلها في الصورة إلا في المراحل المتأخرة منها. وكثيرا ما يبدأ بلوح أو بقماشة معدة، ثم يتناول قلما ويبدأ برسم خط على السطح. ولعل هذه اللحظة أشد اللحظات إثارة لديه: فالقلم إذ يتحرك تأخذ الأشكال في الظهور، ويبدأ تأليف الصورة في الاتضاح. وهو قد لا يستعمل الخط إلا لماما، غير أن الخط كثيرا ما يحدد الأشكال كرّة بعد كرّة، موجدا نسيجا من الخطوط الرقيقة المتلاحقة التي تبدو كأنها تمسك بأجزاء الصورة معا.

وأحد القطبين في فن نكلسون، رسومه الخطية لمشاهد الطبيعة. فهذه الصور ترينا الرسام وهو يسعى نحو تمثيل الطبيعة وتسجيل ما يراه بكل دقة. فمن دأبه أن يضع على صفحة الورقة طبقة خفيفة جدا من اللون الحار أو البارد حسبما يقتضيه موضوعه، وبعدها يبدأ بالعمل بقلمه المدبب. والنتيجة لا تشبه الصورة الفوتوغرافية بالطبع. فعينا الانسان، كما اكتشف سيزان أعظم الرسامين المحدثين، تتحركان، وهما اثنتان، ولذا فانهما لا تريان بالضبط كما ترى عين الكامرة الوحيدة الثابتة. ونحن لن نكون مخلصين لاختباراتنا البصرية إذا اعتقدنا أن في الرؤية الفوتوغرافية شيئا حقيقيا من الناحية الانسانية. ثم ان نكلسون لا ينسى أبدا — ولا يسمح لنا بأن ننسى — أنه يرسم على صفحة مسطحة من ورق. ويعجبه دائما أن يجعل الورق يبين خلال الصورة، ويريدنا أن نستمتع مثله بحركة القلم على السطح وهو يستحضر الأشجار والحقول والبيوت. وللمباني دائما أهمية كبيرة، وكثيرا ما يكون الرسم التخطيطي رسما للمعمار أكثر منه للمشهد الطبيعي. فهو

يفتنه مظهر مرفأ انجليزي لصيد الأسماك أو كنيسة إيطالية أو قرية يونانية، ويخيّل إلى المشاهد أن الذي يهم الرسام هنا هو كيفية البناء والتركيب في ما يراه، سواء أكان البناء مدروسا أم كيفما اتفق. ونحن لا نجد في نكلسون رغبة في التوحيد بين نفسه وبين الطبيعة، على عكس الكثير من رسامي الطبيعة الانجليز — فهذه نظرة رومانسية، في حين أن فن نكلسون أقرب إلى الكلاسيكية في جوه وحسّه.

والذي يطغى على رسومه التخطيطية للطبيعة الصامتة هو اهتمامه بالتركيب البنائي. فهذه الرسوم أقرب إلى التجريدية — وإن لم تكن تجريدية فعلا — وتكاد تماثل رسومه الزيتية لمواضيع الطبيعة الصامته. والواقع أنه من العسير أحيانا معرفة ما إذا كانت صور نكلسون زيتية أو تخطيطية، لأهمية الدور الذي يلعبه التخطيط في كل ما يرسم.

ولقد أشرت إلى أن صور نكلسون التخطيطية للمشاهد الطبيعية تمثل أحد قطبي فنه. أما القطب الآخر فتمثله منحوتاته الناتئة، وهذا هو الفن التجريدي في أنقى أشكاله. والأشكال هنا — المستطيلات والدوائر — مستقاة من الهندسة. فليس فيها حتى تلك الصلة الواهية التي قد تصلها بعالمنا اليومي والتي نجدها في صور الطبيعة الصامتة التجريدية. لقد مرّ أكثر من عشر سنوات على اهتمام نكلسون بنوع من التصوير يخلو خلوا تاما من كل تمثيل للطبيعة، قبل زيارته مرسم الرسام الهولندي التجريدي موندريان في باريس عام ١٩٣٣، وكانت تلك زيارة حاسمة. لقد تأثر تأثرا عميقا بما شاهده هناك — بل إنه شعر بشيء ما يفيض عن تلك الصور ويملأ الغرفة كلها، فتساءل في أعماقه: ألا يجب أن تفعل الصورة في العالم المحيط بها هكذا؟ لقد أحس إزاء صور موندريان، كما قد يحسّ كل مشاهد سريع الاستجابة، صفاء عجيبا، وانطلاقا من اليومي إلى الأزلي الباقي أبدا.

لقد نشد نكلسون هذا الانسجام المستكين في فنه أيضا، فكانت غالبية رسومه بين ١٩٣٤ و١٩٤٠ تجريدية تماما، يتألف بعضها من مستطيلات من اللون الصافي — وأبرز ألوانها الأحمر، والأزرق، والأصفر — وبعضها لا لون له بالمرة. فهو أبيض أو بنسيج اللوحة الخشبية التي قد يستعملها عوضا عن القماشة. وكالنحات، يحفر نكلسون في اللوحة فيجعل المربع أو المستطيل يبرز ناتئا بعض الشيء، أو قد يأخذ سكينا ينقش بها دائرة على صفحة اللوحة. لقد كان فنا تعتمد فيه البساطة الظاهرة على دقة عظيمة. فكما قال

مؤرخ المعمار السير جون سمرسون، إن كلا من هذه المنحوتات التجريدية لبن نكلسون عبارة عن «تشابك قرارات دقيقة حول التناسب والتوزيع واللون والنسيج».

وهذا الضرب من الفن يروق بوجه خاص للمهندس المعماري، والسبب الظاهر في ذلك هو اتصاله المباشر بما يفعله المهندس. والكثير من المعمار الحديث قد تأثر بشكل واضح بالرسم الذي هو من قبيل ما يرسم موندريان ونكلسون. وواقع الأمر أن نكلسون في العقد الرابع كان على اتصال وثيق بأبرز المهندسين والنحاتين الشباب في انجلترا. وكانت زوجته في ذلك الحين هي باربرا هيوبرث، وهي نحاتة تجريدية كانت هي وهنري مور رائدي النحت الحديث في بريطانيا. وموندريان نفسه أقام في انجلترا مدة قصيرة من الزمن، وسبقه إلى الاقامة في لندن الفنان الروسي المولد جابو الذي كان يصنع تراكيب ثلاثية الأبعاد ولكنها تجريدية صرفة من الزجاج والمعدن ومن لدائن البلاستيك — المادة الجديدة لعصر الآلة. وقد أصدر نكلسون وجابو ولزلي مارتن (العميد الحالي لمعهد الهندسة المعمارية في جامعة كمبريدج) بيانا رائعا بعنوان «دائرة» عام ١٩٣٧، وشرعوا بحركة لاصلاح الفن والهندسة والتصميم أثرت في الذوق الانجليزي في هذا العصر إلى حد بعيد.

وعندما نشبت الحرب عام ١٩٣٩، وضعت حدا لهذه الفعاليات كلها. فانتقل بن نكلسون إلى بلدة سانت آيفز في كورنوول برفقة زوجته وعائلته. وكانت سنوات الحرب فترة عصيبة لجميعهم، وسرعان ما أثر الانتقال من المدينة الكبرى إلى الريف في رسم نكلسون.

وسانت آيفز بلدة صغيرة لصيد الأسماك في أقصى الجنوب الغربي من انجلترا، غير أنها كانت أيضا لأكثر من سبعين سنة مركزا لفنانين من كل ضرب ولون. ففي هذه البلدة والقرى المجاورة لها من الفنانين أكثر مما في أي مكان آخر من بريطانيا، باستثناء لندن. وكانوا في البدء ينجذبون إليها لأن أكواخ الصيد يمكن أن تستخدم كمراسم رائعة، كما أن البلدة نفسها ممتعة للنظر، وكذلك الساحل والريف الذي وراءه. هنا كانت الحياة بسيطة زهيدة التكاليف، وكان المناخ لطيفا، والنور فيها يستفز الرسامين على العمل.

وقد أقام بن نكلسون في سانت آيفز من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٨، عندما انتقل إلى بحيرة

مجبوري في سويسرا، حيث يقيم حتى اليوم. وكانت النتيجة المباشرة لانتقاله إلى كورنوول أنه جعل رسومه أقل تجريدا. فنكلسون لم يتشبث قط بمبدأ جامد: فالفن لديه مسألة استقصاء واستكشاف. فأنت، في الصورة التي رسمها عام ١٩٤٨، تستطيع أن ترى المرحلة الأولى من عملية يمتاز بها نكلسون—عملية تجميع عناصر مختلفة في الصورة على نحو يعطيها مستويات دقيقة من المعنى. وعنوان الصورة: «طبيعة صامتة ومشهد من كورنوول». وليس من العسير أن نتبين في أمامية الصورة الأشكال المجرّدة لمواضيع الطبيعة الجامدة الأثيرة لدى نكلسون، ووراءها الأكواخ الشبيهة بالدمى ولمحة من البحر في أقصى المشهد الذي يحبه. ورغم تباين هذه الأجزاء كلها، فان في الصورة وحدة بيّنة بسبب طريقة تأليفها ونوع تلوينها، إذ أن نكلسون يتمسك بحرية إقامة ما يسميه العلائق الهندسية والموسيقية والشعرية لونا وشكلا بين المشهد الطبيعي والطبيعة الصامتة.

وبعد ذلك بثمانية أعوام خطا نكلسون خطوات أبعد بكثير نحو توحيد الصورة في قطعته المسماة «أغسطس ١٩٥٦ (فال دوركا)»، وهي الصورة التي فاز بها بجائزة جوجنهايم الدولية الأولى عام ١٩٥٧. فمن أول وهلة، يرى المشاهد أن الأشكال هي أشكال أشياء الطبيعة الصامتة موضوعة على مائدة، إلا أن العنوان يشير إلى مشهد إيطالي. وعندما ترى الصورة نفسها بألوانها تجد أن صفتها الايطالية تكمن في ما فيها من اتساع ولون ونسج وضوء وظل، وهذا من أهم ما يجب تذكره حول ما يسمى بالفن التجريدي. فاذا كان الرسام لا يهمه بعد اليوم أن يحاول تمثيل ما يراد تمثيلا مقنعا، فان ذلك لا يعني أنه لا يهتم بالعالم المحيط به، بل انه قد وجد طريقة جديدة للتعبير عن أحاسيسه بلغة ملأى بامكانات مثيرة تلح عليه باستقصائها. ولقد قال البعض يوما إن الفن التجريدي لن يؤدي إلا إلى الفن الزخرفي، ولكن هذا ثبت بطلانه، بل نحن نعجب اليوم للنمو والتطور في مدى قوته التعبيرية.

وقد جاءت إحدى اللحظات الحاسمة في تطوره حوالي عام ١٩٤٠، عندما أدرك الفنانون التجريديون أن لا حاجة بهم إلى كبت كل إشارة إلى العالم الخارج عن الصورة المرسومة، كما كان يفعل رواد هذا الفن من جيل موندريان. وفي انجلترا كان بن نكلسون هو الذي بدأ بتوسيع رقعة التجريد على هذا النحو، وقد حذا حذوه فريق مبرز من الرسامين الشباب، نجد اليوم في أعمالهم — التي ما كانت لتوجد لولا تراث الفن

التجريدي الذي سبقها – إشارات للمشاهد الطبيعية والطبيعة الصامتة والقدود الانسانية، وقد امتزجت معا بحيث يستحيل فرزها. وقد لخّص نكلسون برنامجا لهذا النوع من الرسم عام ١٩٤١، عندما كتب بعض «الملاحظات» على الفن التجريدي. وهذه الملاحظات ما زالت خير مقدمة لأعماله:

«أحد الفروق الرئيسية بين الصورة التمثيلية والصورة التجريدية هو أن الأولى تستطيع أن تنتقل بك إلى بلاد اليونان بتمثيلها للسماء والبحار الزرقاء، وأشجار الزيتون وأعمدة الرخام. ولكن لكي يتسنى لك الاشتراك في هذا، لا بد لك من التركيز على الصورة، في حين أن الصورة التجريدية بحريتها في استعمال الشكل واللون تستطيع أن تعطيك الصفة الفعلية لبلاد اليونان نفسها، فيصبح ذلك جزءا من النور والفضاء والحياة التي في الغرفة – فلا حاجة بك عندها إلى التركيز، لأنها تصبح جزءا من الحياة . . .

«عند ما يرسم المرء «طبيعة صامتة» فانه يأخذ الأشكال اليومية من زجاجة أو كوب أو إبريق أو صحن على مائدة، ليجعلها قاعدة للتعبير عن فكرة ما. فالأشكال ليست مطلقة الحرية، وإن تكن حرة إلى الحد الذي يمكن عنده رؤية كل شيء من كل الوجهات التي تريدها في وقت واحد. إلا أن الألوان مطلقة الحرية: فلون الزجاجة يعطى للصحن، ولون الصحن للمائدة، أو كيفما شئت. وإذ تعمل على هذا النحو تجد بعد مدة أن ما بين يديك ليس مجرد صورة لبعض الجوامد، بل انه شيء أكثر من ذلك بكثير يوازي، مثلا، غزالا بركض خلال غابة في الشتاء، فوق التلال والجبال، عبر ضوء الشمس والظلال في أريزونا، أو كورنوول، أو بروفانس؛ وهكذا فانك لن تجد مناصا في النهايـة من أن تتخلى كليا عن أشكال الأشياء حتى أبسطها كقاعدة للعمل، وتحقق فكرتك لا باللون الحر الطليق فحسب، بل بالشكل الحر الطليق أيضا . . .

«إن الأشكال الهندسية التي غالبا ما يستعملها الفنانون التجريديون، لا تدل – كما يظن البعض – على نظرة منهم هندسية ذهنية واعية. فالمربع أو الدائرة في الفن ليس بشيء بحد ذاته، ولن تكون فيه حياة إلا بالنحو الملهم الغريزي الذي ينحوه الرسام لجعل كل منهما معبرا عن فكرة شعرية . . .

«إني لأعتقد أن الفن التجريدي ليس تعبيرا محدودا لا يفهمه إلا الأقلاء. إنه، على العكس، لغة قوية عالمية لا حدود لها».

باب الكتب

مصطفى عبد المتعال قدّال

في فهم الشعـــر*

لو ان دارس الشعر العربي في القرن الماضي سئل عن الشعر لقال إنه الكلام الموزون المقفى. ولم يكن هـذا التعريف قاصرا على الشعر العربي، فمنذ جيلين فقط كتب اللورد ألفرد دجلاس كتابا يهاجم شعر ييتس محددا الفقرات في سطور شعر ذلك العملاق. ولكن العالم مر منذ ذلك الحين بتجارب جديدة، وازداد تعقد الحياة الحديثة، ومر الشعر الانجليزي والأوروبي بثورة في الشكل أطاحت بحدوده التقليدية المرسومة، فانتفت بذلك معالم الطريق المعروفة وصار فهم الشعر أصعب بكثير مما كان في الماضي. فقد صار الاعتماد على مادة الشعر وروحه وطبيعته أكثر من الاعتماد على شكل سطوره وطولها في فهم الشعر ودراسته. ونحن في ميدان الشعر العربي نمر في هذه الأيام بثورة مماثلة، والشد والجذب بين القديم والحديث عندنا صار مشكلة كبرى. ومن يسمع عما يحدث في القاهرة أو بيروت مثلا من مساجلات بين أنصار القديم وأنصار الجديد يدرك ما نعني. والحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذه الظاهرة لا يمكن أن تكون جديدة خالصة الجدة، فسنة الحياة أن تتقدم في طريقها كما تتحرك الدودة أو تسعى الحية، كل اندفاع إلى الأمام نتاج طاقة تنبع من تبادل الدفع بين خلايا كل فقرتين متتاليتين أو كل جيلين متجاورين. فمن الفعل ورد الفعل، ومن الرأي وعكس الرأي، ومن التناجز والتفاعل تكون دوامة الحياة. وانتفاء ذلك طبعا معناه الجمود والموت. فاذا أدركنا تلك الحقيقة الأزلية في ناموس الحياة، وجدنا مظاهرها بينة حتى في تاريخ الشعر العربي نفسه. فمنذ قديم قيل إن أبا نواس مجدد لأنه هاجم تقليد ذكر الأطلال، وفضل

* How to Read a Poem Roy Thomas *University of London Press* 6s.

واقعه من خر ودن، رغم أن عالمه وشعره لم يختلفا كثيرا عن شعر بشار بن برد مثلا. وحديثا قد يتذكر آباؤنا والدارسون منا كيف كانت المعركة بين القديم والجديد في ميدان الشعر العربي الحديث مستعرة الأوار، يمثل القديم فيها الرافعي وحافظ وشوقي والشبيبي وغيرهم، ويمثل الجديد أمثال مطران وشكري والعقاد. قارن بين ذلك وبين ما يجري على مسرح الشعر هذه الأيام بين القديم ويمثله اليوم من كانوا بالأمس يمثلون الحديث، وبين الحديث يمثله شباب يفورون كما فار آباؤهم من قبل، ويرومون الانطلاق إلى ميادين ومجالات أعرض وأعمق. والفرق بين الفترتين جدير بالتدبر والتفكر. فمطران مثلا ثار على القديم في روحه وطبيعته ومادته، ولكنه انصاع إلى الشكل التقليدي في طواعية، لذلك لم تكن ثورته إلا جزئية رغم أنها حددت فهم الناس في العالم العربي للشعر وتذوقهم إياه لجيل وأكثر. أما شعراء الشباب اليوم فقد مدوا يدهم إلى بحور الشعر القديمة التقليدية التي حكمت شعرنا العربي منذ الجاهلية الأولى إلى القرن العشرين، يحطمونها ويزيلون أسوارها ويخرجون إلى انطلاق تحدد حرية الشاعر فيه حدود هي حدود نفسه، وعوامل هي في أعماق ذاته. فانتقل الشعر العربي بهذا إلى معمعة مر بها من قبل كما قلنا الأدب الأوروبي. وصار تعريفنا القديم للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، كقميص الطفل يلبسه عملاق، فهو لا يكاد يغطي منه إلا القليل. وصار الجمهور القارىء في حيرة ينظر إلى من يأخذ بيده، فيبين له ماهية فن كان على مدى حياة الانسان سلوة لروح الانسان.

وكتاب روي توماس الذي نعرض له هنا هو، في رأيي، كتـــاب يساعد على فهم ماهية فن الشعر في الأدب الانجليزي. ومن نافلة القول أن ندعي بأنه نسيج وحده في الميدان، أو أنه كتاب بالغ حد الروعة، أو أنه جامع شامل لا قبله ولا بعده. فالكاتب نفسه يحدد في البداية في جدية وأمانة حدود عمله، ويأخذ بيد القارىء خطوة خطوة — وذلك، كما بينّا، ما يحتاج إليه قارىء اليوم. وجمهور القراء الذين يقصدهم الكاتب هم بالذات الطلبة الذين يدرسون الشعر في الجامعات والمدارس — وهؤلاء بالطبع جمهور خاص له مطالب خاصة — وللجادين من محبي الشعر. والشعر عند هؤلاء لا يقرأ للمتعة، وإنما يقرأ ليختبر ويفهم. لذلك يبدأ الكاتب بأن يبين أن مقصده الافهام لا الامتاع، وأن دراسته أساسا دراسة عقلية محللة تساعد القارىء والطالب على اكتساب

المقدرة على التفرقة في ميدان الشعر بين الغث والثمين. ولكن الافهام بالطبع خطوة كبرى في سبيل الوصول إلى الاستمتاع الحقيقي بالشعر. والفصل الأول من الكتاب، كما يقول المؤلف في مقدمته، محاولة للاجابة عن السؤال: «ما هو الشعر؟» وهو حريص في البداية على أن يبين لنا أن تعريفه ليس بالتعريف الوحيد للشعر، مما يدل القارىء على تشعب المسألة وتعقد المشكلة التي يتعرض لها الكاتب. ولست أدري إن كان من الممكن أن نحصر فن الشعر في تحديد لفظي جامع مانع، فنحصر في الكلمات حياة لا تحصر، ونربط بالأرض والواقع المحسوس أمرا طبيعته تأبى الربط والتقييد والتعريف، رغم أن كل عصر قبلنا حاول تعريف ماهية فن الشعر. وأسهل وسيلة لمعالجة الأمر هي أن نحاول نتبع آراء سابقينا في استعراض تاريخي لما قاله النقاد والمفكرون في صدد هذه المشكلة منذ البداية. والبداية عند من يدرس الأدب الأوروبي عامة أو في كل بلد على انفراد، إنما تكون عند يقظة الفكر الأوروبي الأولى في ربوع اليونان. لذلك يعرض كاتبنا لآراء أفلاطون في «الجمهورية» في أنواع الشعر ونظريته في المحاكاة والتقليد وامتدادها فيما كتبه أرسطاليس عن الشعر، مما كان له أكبر الأثر في أن تحكمت نظرية الشعر كتقليد ومحاكاة للطبيعة في ميدان النقد الأوروبي عبر العصور حتى القرن الثامن عشر. والمؤلف هنا يبين أن نظرية المحاكاة والتقليد لا تصدق حتى مجازا، إلا إذا قصدنا مجموعة من الممثلين يتحركون على خشبة المسرح، فيقلدون بعض ما يجري أو يمكن أن يجري أو يجب أن يجري في مسرح الحياة نفسها. وهو يمضي فيشرح كيف أن هذه النظرية قد تفرعت عنها ذيول من أهمها الرأي القائل بأن هوميروس وفرجيل وأعاظم الشعراء الكلاسيكيين قد وصلوا في محاكاة الطبيعة حدا لا يمكن تجاوزه أو تكرره، فلم يعد للشعراء بعدهم — خصوصا في القرنين السابع عشر والثامن عشر — إلا أن يحاكوا، لا الطبيعة مباشرة، وإنما هوميروس وفرجيل. فشعر هؤلاء المحدثين إذن محاكاة لمحاكاة للطبيعة. وإذا نجح في تلك المحاكاة غير المباشرة شاعر قادر مثل الكساندر بوب، صار من المعقول على من دونه من الشعراء أن يقلدوه بدورهم! تلك هي النظرية التي اشتهرت في نقد الشعر ذات يوم، ولكنها الآن اندثرت رغم ما تسلل من أثرها الظاهر حتى الآن فيما ينادي به أنصار المدرسة الواقعية وأنصار المذهب الطبيعي في الأدب الحديث من وجوب معالجة الواقع الانساني دون تحريف.

والمؤلف ينتقل من ذلك إلى ناحية أخرى مرتبطة بنظرية المحاكاة إلى حد كبير، وتظهر مثلها في كتابات أفلاطون وما زال أثرها ظاهرا إلى يومنا هذا، فيعالج الرأي القائل بأن الشعر وجد ليعلم الانسان ويرقى به إلى مدارج أعلى – فهو إذن له وظيفة أخلاقية مؤكدة. ولقد كان من رأي الاتباعيين أن الشعر إن كان مرتبطا بالانسان وأعماله في الحياة، وهو بالطبع في رأيهم مرتبط لا محالة، فانه لا بد أن يكون عاملا أخلاقيا يحسب له حساب. لذلك فكروا فيما يجب على الشعر أن يحاكي، فقالوا، وأعينهم على ما في الحياة من نقائص، بأن الشعر يجب أن يحاكي لا الحياة كما هي ولكن كما يجب أن تكون. فعلى الشعر أن يتغنى بالمثل العليا، وعلى الشعراء أن يعلموا الانسانية ويقودوها إلى الكمال. وتلك نظرية كانت تتجلى في الشعر الانجليزي مثلا في القرن السابع عشر والثامن عشر ثم وجدت طريقها في ثوب آخر إلى صفحات شلي في دفاعه عن الشعر، وكانت فيما بعد أساس نقد آرنولد، وهي اليوم تجد طريقها إلى نقد إليوت، كما أنها من جهة أخرى الأساس الذي يقوم عليه النقد الماركسي. ومهما كان بين هؤلاء جميعا من اختلاف وتعارض أو تناقض، فجميعهم يتخذون الشعر ميدانا للتأثير من ناحية أو أخرى على شخصية القارىء أو تكوينه النفساني والخلقي، وعلى ما ينتج عن ذلك من مشاعر يحس بها أو أفعال يأتيها. والمؤلف لا ينكر أن القارىء يمكن أن يستفيد فائدة كبرى من قراءة روائع الأدب من اتساع لمدى الادراك والاحساس والفهم، ولكنه ينبهنا إلى ما قد يقود إليه ذلك الاعتقاد من خطأ جسيم إذا لم نتوخ الدقة في تعريف ما نقصده بالتعليم حين نقول إن الشعر يعلم الانسان. فالشاعر الذي يقصد بالذات التأثير على أفكار قرائه وآرائهم، ينتهي إلى معالجة مشاكل بعيدة عن ميدان الشعر كالمشاكل الاجتماعية، ويتخذ طريقه إلى شكل من أشكال الدعاية. والمشاكل الاجتماعية والدعاية إلى حلها أمور وقتية ترتبط بزمن محدد. فاذا مر الزمن، وفات عهد المشكله وانتفت الحاجة إلى الدعاية صار شعر ذلك الشاعر إلى بوار، ولا يعود له على مر العصور إلا قيمة تاريخية، بينما الشعر الحق حي خالد على الدوام. والشعر الحق يقتضي من الشاعر أن يلقي له بذاته كله، لا أن يوجه بعض اهتمامه إن لم يكن جله للدعاية والتأثير على القارىء والتعليم. وأما القلة من هؤلاء الأدباء الذين يعالجون مشاكل المجتمع وأدواءه، ولكنهم رغم ذلك وفقوا إلى الخلود، فانهم وفقوا إليه لعوامل لا صلة لها بنقدهم ولا

بالمشاكل التي يعالجون. لذلك ينصحنا المؤلف هنا بأن لا نجعل آراء الأديب الاجتماعية تؤثر في نظرتنا إلى أدبه، فيهاجم من يهجر مسرحيات وبستر لأنها مليئة بسفك الدماء، أو لا يقرأ إنتاج كونجريف لما يصور من إباحية كانت منتشرة في عصر تشارلز الثاني.

والفكرة الثالثة التي ارتبطت سابقا بماهية الشعر ويعالجها مؤلفنا هنا، هي الفكرة القائلة بأن الشعر ناقل للعاطفة. وهناك من قراء الشعر بالطبع من يقرأ شعر المراثي فيحزن، ويقرأ شعر الفخر فيناطح السحب. ولكن القارىء لن يشعر بالبرد يتمشى في أوصاله لأنه يقرأ قصيدة عن الثلوج، ولا هو يشعر بلسعات نار جهنم إن قرأ قصيدة عن الجحيم، وإلا فهو مريض يستأهل الشفقة ويحتاج إلى العلاج. فالشعر يصور الشيء وقد يبين العاطفة، والقارىء يدرك الشيء خلال قراءته ويفهم العاطفة. وقد يكون مطلوبا منه أن يقدر تلك العاطفة، ولكن غير مطلوب منه أن يتفاعل بها ويتأثر بها، وتفاعله بها وتأثره، إن وجدا، ليسا عوامل أساسية في فهمه للشعر وتقديره لقيمته الفنية. فقراءة الشعر بالتأكيد تجربة يمر بها القارىء، ولكن تلك تجربة في ميدان الشعر لا الأشخاص والعواطف والأفعال التي يحتويها الشعر.

ويمضي المؤلف بعد هذا الاستعراض الناقد لبعض نظريات الأجيال الماضية لينتقل بنا إلى مرحلة جديدة، فيصور لنا كيف يولد العمل الفني عند الأديب. وهو يقول إن الشاعر، وإن تميز عن عامة الانسان بمواهب خاصة، فانه رغم ذلك مثلنا تعرض له نفس المشاكل اليومية التي نتعرض نحن لها، وقد تكون مشاعره وأحاسيسه حيالها شبيهة بمشاعرنا وأحاسيسنا، ورد الفعل عنده شبيها برد الفعل عندنا. وهو لا يضمّن كل ذلك قصيدة يكتبها على التو، ولكنه قد يكتبها فيما بعد، وقد يضمنها تلك المشاعر أو جلها أو بعضها حين تكون تلك المشاعر قد هدأت وبردت وصارت بعض حوادث ماضيه، ووجدت طريقها على مدى الزمن إلى أن تظهر في ذاته، فتصبح بعض مقومات شخصيته. فهو حين يكتب قصيدة على حبيبة ماتت، فانه لا يفكر في الحبيبة نفسها قدر ما يفكر في القصيدة التي هي عنها — وفرق شاسع بين الأمرين، وذلك ما كان يعنيه الشاعر وردزورث حين قال بأن الشعر مصدره عاطفة يتذكرها الشاعر في لحظة هادئة. والمؤلف مدرك أنه يتحدث هنا لا عن الشعر عامة، وإنما عن الشعر الغنائي على وجه الخصوص. وهو يقول إنه فعل ذلك عامدا حتى يقضي على الفكرة السائدة بأن الشعر

الغنائي أكثر ذاتية من غيره من أنواع الشعر. وهو بالطبع يعرف أن الشعر الغنائي ذاتي بمعنى أن الشاعر فيه يتحدث عن نفسه بالذات. ولكنه يقول بأن ذلك لا ينفي أن الشاعر ينظر إلى نفسه وكأنها شخص آخر، في موضوعية لا بد منها — في رأي مؤلفنا — لكي يؤدي مهمته بنجاح. ولا يهمنا، قراء ونقادا، إن كان الشاعر يتحدث عن نفسه أو عن غيره، وإنما المطلوب منا أن نعالج القصيدة نفسها والشعر نفسه، لا ما وراء الشعر من ذاتية الشاعر أو عواطفه، وما يجب أن نهتم به هو نظريته الشاملة ورؤياه الثاقبة الكاشفة، لا عواطفه الذاتية المتقلبة. فالشاعر بمواهبه الممتازة قد يجعل للحياة الانسانية هذه التي لا طعم ولا شكل لها، معنى خاصا، ووحدة وتناسقا، ويهب الناس الذين أعمتهم العادة والتكرار والحياة الرتيبة فرصة نظرة كاشفة ملهمة إلى عالمهم من جديد. فاذا وجد شاعر كهذا امتد صيته وانتشر أثره، ونقل الداني إلى القاصي بعض أثره، وكل انتقال يذهب بعض الجدة من وقع نظرته، ويكثر بعد ذلك مقلدوه، وتبدأ الأجيال تنظر لا بأعينها هي، ولكن بمنظار مستعار من نتاج معمله، وتنتفي الجدة كلياً مرة أخرى، ويبدأ عصر تقليد وانحطاط لا يهتم بالجوهر وإنما بالشكل، ويظل هذا العصر في انحطاط حتى يأتي شاعر جديد بمواهب ممتازة فينظر إلى الدنيا بمنظار جديد، ويهب الناس فرصة جديدة، ويأخذ دوره مثل سابقيه في سلك الفنانين العظماء. وتتكرر القصة كلها من جديد، منحصرة، كما يقول إليوت، في مراحل أربعة: أولاهما مرحلة التجربة الجديدة التي تتشابك مع ما سبقها من مرحلة تدهور وانحطاط، وفيها يميل الأديب إلى الاستكشاف والتنقيب والبحث محاولا أن يجد طريقا إلى نظرة شاملة جديدة أو إلى تعبير جديد. فهو إذن بالطبع يرمي جانبا بما تعود الأدباء والناس عليه من معان قديمة ومن أساليب ترتبط بتلك المعاني المتوارثة. ومن الممكن في هذه المرحلة أن تظهر أعمال أدبية جيدة، ولكنها لن تكون في الغالب ممتازة. ثم تأتي مرحلة النضج حين يتمثل الشعراء ما جاء في المرحلة السابقة من محاولات، فيحولون طاقتهم كلها لا إلى البحث من جديد، ولكن إلى الانتاج العميق، وها هنا يكون الشاعر العملاق والانتاج الرائع. ثم تعقب فترة هي في ظل فترة النضوج، عواملها الفعالة امتداد عوامل ذلك العهد، وأدباؤها يكملون نواح من إنتاج ذلك العهد، وينشرون ضوءه إلى مجالات أوسع، وقد يتمكنون من إبداع روائع في مرتبة ما فات، أو أعلى قليلا. ثم تأتي الفترة الرابعة وفيها ينقلب الأدباء

مقلدين، وينتفي التجديد، ويتطرق الضعف والخور إلى ميدان الأدب، فيصير إلى تدهور وانحطاط، في انتظار من يعود به إلى المرحلة الأولى مرة أخرى، لتبدأ الدورة من جديد.

ثم يلخص المؤلف ما فات لينتقل بنا بعد ذلك في فصله الثاني إلى ناحية أخرى من نواحي بحثه الممتع. والفصل الجديد عنوانه «قراءة القصيدة». ويبدأ المؤلف، كما فعل في فصله الأول، باستعراض بعض الآراء التي لا تحظى منه بالموافقة، وأولها ذلك الخطأ الشائع عن اعتبار مادة القصيدة وشكلها شيئين مختلفين. وهو يحذر من يقومون بتعليم النشئ من أن يقع طلبتهم في ذلك الخطأ فيعتبروا أسلوب الشاعر لونا يحتفظ به الشاعر لكي يكوّن به كل شيء جديد أو كل عاطفة جديدة عندما يتصدى للكتابة عنها. وهو يذكر أن بعضا من رجال الأدب في عصور سابقة وقعوا في ذلك الخطأ، فاعتبروا أسلوب الشاعر ريشة يلون بها كل إنتاجه، واعتبروا كلمات الشعر كألوان الطيف كل له لون وجو خاص، مما قاد الشعراء في بعض العصور إلى القول بوجود لغة للشعر خاصة. وهو يبين أن ذلك الخطأ موجود ظاهر الأثر حتى في عصرنا الحاضر. فبعض الناس يعتقدون أن تذوق الشعر وتفهمه معناه كشف ما في القصيدة من محسنات بديعية، وتعداد ما فيها من جناس وطباق واستعارة وتشبيه أو غير ذلك مما يعتبرونه عوامل جمال في النسج اللفظي والأسلوب. وليس هناك إنكار في أن معرفة الجناس والطباق وغيرها مفيدة في فهم الشعر، ولكن المؤلف يوجه النظر إلى أن كل ذلك وسيلة وراءها غاية، فهي توضح الطريق ولكنها لا تقود إلى الغاية الكاملة — هي بعض يساعد على التذوق، وليست هي التذوق نفسه. وهو يضرب مثلا بالموسيقى، حيث لا يمكن الفصل بين المادة والشكل فيها، ويرى في الشعر شبيها بذلك، ثم يضرب لنا من الشعر الانجليزي أمثلة تبين أن تبديل حرف واحد أو كلمة واحدة أو تغيير موضع فعل أو اسم، قد يؤدي إلى تغيير المعنى ذاته تغييرا كاملا، ويلفت النظر إلى محاولات الشعراء المختلفين أن يصلوا بالتجربة، مستعملين اللفظة مكان أخرى، إلى التعبير الكامل النهائي الذي يرضيهم، مما يثبت أن دراسة كل نواحي أسلوبهم — من موسيقى القصيد أو موسيقى الألفاظ، ومن ترتيب ألفاظه في جمل وترتيب جملة في فقرات، ومن محسنات بديعية أو ألفاظ منتقاة — أمورا أساسية إن أريد فهم شعرهم فهما كاملا.

لذلك كان كل جهد يبذل في تحليل القصيدة الشعرية جهدا خيرا كثير الفائدة. والدراسة المستفيضة للقصيدة الممتازة تزيد من تقديرك لامتيازها، وتعلي عندك من أمرها، بينما دراسة القصيدة الضعيفة قد تزيد في الكشف عن معايبها. وما أكثر ما يطالع القارىء القصيدة فيعجب بها، حتى إذا سمع تحليل الناقد الفاحص يكشف عن عوراتها صاح يشكو بأن النقد قد أضاع منه ما كان يلقي من لذة واستمتاع. وما أكثر ما يسأل الطالب عند ما يسمع شرح الناقد المستفيض عما إذا كان الشاعر قد عنى حقيقة كل هذا الذي يقوله الشارح. وتبيان مزايا جديدة للقصيدة الرائعة هو أعظم خدمة يؤديها النقد، أما تبيان معايب قصيدة أعجب بها قارىء خطئا، فهو أمر يشكو الناقد عليه، إذ من نتيجته أن يتحول القارىء إلى الرائع من الشعر حيث يجد ما يعوضه عن المتعة التي يتحسر عليها ويزيد. أما المعاني المتعددة التي يكشفها الناقد في قصيدة ما، فهي لا بد أن تكون هناك كامنة تنتظر من يخرجها إلى النور ويبرزها إلى القراء، وإلا كان الناقد نفسه غير ناقد.

وهناك من يكرهون لفظة «التحليل» نفسها. فالتحليل عندهم يقتل القصيدة ويضيع أثرها عليهم، كما يميت التشريح الطائر أو الحشرة الحية. وقد يكون الخطر كامنا، لا في العملية نفسها، ولكن في لفظة «التحليل» التي نستعملها. لذلك يقترح المؤلف أن نسميها «بالقراءة المستفيضة المتعمقة». فمن رأيه أن القراءة الأولى والقراءة الثانية لأية قصيدة لا تكفيان، وإنما الواجب أن نعود ونكرر القراءة مرات حتى ندرك كل ما تحوي من ظلال المعاني أو مزايا الشكل والأسلوب. والمؤلف ينصحنا في الحاح أن تكون قراءتنا للشعر لا خافتة ولا تهتهة، وإنما في صوت رزين بطيء معبر، يعطينا كل ما في القصيد من أنغام ومن معنى ومن أسلوب. وهو ينتقل من صوت القارىء إلى أنغام الشعر الانجليزي وبحوره في مختلف العصور مما يهم بالطبع دارسي الشعر الانجليزي، ولكنه يصعب علينا هنا نقله وتوضيحه. وهو يضرب مثلا بالبحر الواحد يستخدمه شعراء مختلفون، ولكن كل شاعر يستخدمه بطريقته الخاصة ويخرج منه بنتاج رائع جديد. وهو يضرب أيضا ببعض الشعراء وبعض القصائد أمثلة تبين مختلف وسائل التجديد والابتكار، من تنويع في تأكيد مختلف الفقرات، إلى تنويع في عدد الفقرات، إلى مهارة في استغلال التشابه أو التضاد بين حروف الحركة أو الحروف الساكنة. وهو يقول

بأن الشعر بدون هذا التغيير والتبديل لابد أن يكون جامدا مملا خانقا لا بد ينتهي إلى الجفاف التام والموت. ومع هذا فمن الخطأ أن ينظر إلى هذا التغيير على أنه نعمة خالصة في حد ذاتها، وإنما هو مظهر خارجي لتغيير داخلي في ذات الشاعر وإحساسه وتفكيره. والتغيير لهذا هو بعض من معنى القصيدة ذاتها، لا غاية مقصودة لذاتها. وكل ذلك بالطبع ينطبق بحذافيره على الطرق المختلفة التي يتبعها الشاعر في تقسيم قصيدته إلى أجزائها المختلفة، فتلك لا تصدر عن نزوة عارضة أو رغبة وقتية، وإنما تصدر عن حاجة الشاعر وعن الطريقة التي ينظر بها إلى موضوع قصيدته. وكل جزء من القصيدة بالطبع ينظم على شكل معين يقوم على دعامتي البحر والقافية. وقد يشعر الشاعر بثقل ما استخدمه من سبقه من الشعراء من تنظيمات، فهو يثور عليها ويحطم قيودها ويبدع لنفسه تنظيمات أخرى. فالأمر إذن ليس فوضى، والشاعر الجديد إذن لا يطلب الحرية ليقدس الحرية كغاية، وإنما هو يستبدل بالقيود التي وضعها غيره قيودا يضعها هو بنفسه، وتنظيمات يطبقها هو على شعره، ولولا إدراكه لأهمية التنظيمات وضرورة القيود، لما نجح كشاعر ولا تميز شعره.

ومن الطريف على من لا يدري قصة الأدب الانجليزي، ويعرف مثلا نضال شعراء العربية الشبان اليوم للتخلص من سلطان القافية، أن يقرأ ما يكتبه المؤلف في هذه المرحلة من بحثه عن القافية في الشعر الانجليزي. واللغة الانجليزية قليلة القوافي، ويميل تكرار نفس القافية في القصيدة الواحدة على مدى طويل إلى استدرار ضحك القراء أو المستمعين، بينما اللغة العربية زاخرة بعدد من القوافي لا حصر له، والشعر العربي على مدى خمسة عشر قرنا أو يزيد ينتج القصائد من مئات الأبيات كلها تكرر قافية واحدة. لذلك يتطلع الشعراء العرب اليوم إلى التخلص من طغيان القافية، في الوقت الذي ابتدأ فيه الشعراء الانجليز المحدثون في الاهتمام باستغلال القافية: من قافية كاملة عند نهاية السطور، إلى قافية داخلية وسط السطر الواحد وعند نهايته، إلى قافية مركبة كقوافي اللزوميات عند المعري، إلى قواف جزئية غير كاملة. والقافية عند المؤلف مرتبطة بنصيحته السابقة، إذ أن القراءة الصوتية تظهر القوافي، والقوافي تساعد القارىء على قراءة الشعر، فعندها يضطر إلى الوقوف ولو قليلا يتدبر المعنى والمبنى. والوقفات وتوقيتها عامل هام في التفرقة بين قراءة الشعر وقراءة النثر.

والنثر يقرأ عادة بلا توقف، إلا عندما يتحكم نفس الانسان، والوقوف فيه مرتبط عادة بالتركيب النحوي للجملة، أما الشعر فيجب أن يقرأ بطريقة مختلفة عن ذلك تماما. وأطفال المدارس هم فقط الذين يسرعون بقراءة الشعر بلا توقف إلا عندما تخونهم أنفاسهم، أو يتوقفون دائما عند نهاية بيت الشعر دونما نظر إلى امتداد المعنى. والمؤلف يعطي هنا نصيحة لا أظن القارىء العربي بحاجة اليها، فهو ينصح قارىء الشعر الانجليزي بأن يبرز في نطقه أواخر الكلمات، فيعطي بذلك لكلمات الشاعر حقها. وسبب ذلك بالطبع ما يتجه إليه الانجليز من خطف نهايات الكلمات في لغتهم، بينما لا تسمح بهذا العربية، ولا قراؤها يفعلون. وإن أقدم على قراءة الشعر، عربيا كان أو انجليزيا، قارىء مهتم بالمعنى وتسلسله اهتمامه بالألفاظ وترتيبها، لبانت كل قوة الشعر وثبت تأثيره وارتبط المعنى والمبنى في وحدة متماسكة هي مثل الشعراء الأعلى.

ومن وحدة المعنى والمبنى في البيت الواحد انتقل المؤلف إلى الحديث عن الشعر الحر، وهو مبحث شغل الأذهان في أوروبا منذ أكثر من جيلين، ويشغل الأذهان في الشرق العربي هذه الأيام. والمؤلف يقول إن كثيرا من القراء في بريطانيا يعتبرون الشعر الحر خدعة لا تجوز، إذ يتكون كله من نثر قطع إلى سطور غير متساوية، وكتب كل سطر بعد الآخر كالشعر بدلا من أن يكتب بلا توقف مثل النثر، وذلك بالطبع ما يقول به الآن كثير من قراء العربية عن شعر المحدثين. ولكن المؤلف هنا — كما هو منتظر طبعا — يدافع عن الشعر الحر، فيعرض تبريرا له فكرة وحدة المعنى والمبنى في البيت الواحد، إن انتهى المعنى انتهى المبنى، وإن امتد المعنى طويلا في البيت التالي امتدت كذلك ألفاظه طويلا. فطول البيت لا يحدده مقياس محدد موضوع، وإنما يحدده المعنى الذى يقصده الشاعر. وهو يعطي أمثلة للشعر الحر الانجليزي يثبت بها أن الشعر الحر إذا كتب كالنثر فقد جل قيمته، وأن الفرق بين النثر والشعر الحر فرق جوهري ينحصر في اختلاف نظرة الشاعر كليا عن نظرة الناثر إلى معانيه وصوره وسبك قصيدته. وهو يلفت النظر إلى التنوع الكبير بين نتاج شعراء الشعر الحر. فبعضهم يبدأ بشكل شعري مألوف سرعان ما يتخلص منه إلى حرية وانطلاق قد يعود منها في النهاية إلى القيود وقد لا يعود، وبعضهم يستخدم القافية في نهايات أبيات مختلفة الأطوال، وبعضهم يخلط البحور المتعددة. والمؤلف، رغم إيمانه بالشعر الحر، يعترف بأن كثيرا

جدا منه غث رخيص هو في حقيقته نثر وليس بالشعر. ويظهر أن رغبة بعض الشعراء في تحطيم قيود الشكل التي اتبعها شعراء الجيل الذي سبقهم، والتي لم تعد في نظرهم كافية لكي تأتي بجديد، لم تصل بهم إلى الناحية الهامة الأخرى في أي تجديد، وهو أن تكون له قوانينه الخاصة وقيوده التي تتحلى فيه وتنظم إنتاجه، فصارت الحرية عند هؤلاء فوضى، وصار شعرهم لا ضابط له ولا تنظيم. أما الشعراء الحقيقيون من أنصار الشعر الحر فلم يقصدوا بالحرية غاية تعبد في ذاتها، وإنما وسيلة يجدون عن طريقها أنسب الوسائل للتعبير عن خلجات نفوسهم، في نظام لا تحدده قوانين مألوفة، وإنما تحدده عوامل ذاتية عند الشاعر أو منبثقة من العمل الفني ذاته، وقد تكون في حد ذاتها أكثر صرامة من أية أنظمة سابقة. ولعل صعوبة ذلك تبين إذا ما فكرنا في العدد القليل من شعراء الشعر الحر الذين تمكنوا من إنتاج شعر خالد، بينما أولئك الذين اتخذوا سبيل الأشكال الشعرية القديمة اتخذوا سبيلا أكثر ضمانا وأكثر أمنا.

والفصل الثالث من الكتاب هو بيت القصيد من تأليفه؛ فهو دراسة عملية نقية مفصلة لعشرين قصيدة تخيرها المؤلف من الشعر الانجليزي في كل تاريخه الطويل منذ عصر اليزابيث حتى يومنا هذا، كل قصيدة منها توضح نوعا من أنواع الشعر. فهذه سونيتة وتلك أنشودة دينية، وهذه مرثية وتلك قطعة وصف. وكل قصيدة تعرض بحرا مختلفا أو نظام قواف متميز. وكل قصيدة قصد بها أن تكون سبيلا إلى التعريف بالشاعر الذي أبدعها وبعالمه وأفكاره ومشاكل عصره الفنية وغيرها. وأنا بالطبع أنصح طلبة الأدب الانجليزي في الجامعات، وأنصح كل من يتصدى لدراسة الشعر الانجليزي أو تدريسه، أن يقرأ هذا الفصل المفيد، ويا حبذا لو كان لدينا في ميدان النقد الأدبي في اللغة العربية من يقومون بدراسات من هذا القبيل.

أما الفصل الرابع والأخير من هذا الكتاب الممتع، فهو إلى حد كبير تراجع للمؤلف عن بعض المواقف في كتابه. فالأجزاء الأولى توحي بأنه يحاول الفصل التام بين الشعر على أنه بعض علم الجمال، وبين ما يعلق به من مباحث في مواضيع أخرى كعلم الأخلاق. والأجزاء الأولى تبين بوضوح إيمانه المطلق بوحدة الأسلوب والمعنى والفكر والمبنى في كل متماسك واحد يزري بالكم مثلا أو بالنواحي المادية. ولكنه هنا يقول: «إن تقييم الأدب اعتمادا على العوامل الجمالية وحدها كان في رأيي دائما غير مرض تماما».

ولذلك فهو يضيف إلى العوامل الجمالية عوامل أخرى، من الغريب أن أولها هو الكم. فهو يفضل مثلا — وذلك معقول مقبول — عملا فنيا ناقصا رغم قوته هو «بروميثيوس مطلق السراح» للشاعر شلي، على عمل للشاعر نفسه قصير صغير هو قصيدة غنائية رائعة مطلعها «أرملة طائر جلست تنوح على حبيبها». والمؤلف لا يرجع تفضيله كما كان معقولا إلى تميز فرع الأدب الذي كتبت فيه القصيدة الأولى على فرع الأدب الذي كتبت فيه القصيدة الثانية. فالأولى أشبه ماتكون بمسرحية أو جزء من ملحمة، والثانية قصيدة غنائية. ومن رأينا أن الرواية المسرحية والملاحم لا يمكن مقارنتها هكذا بسهولة بالقصائد الغنائية، وليس السبب في التفضيل كما يقول المؤلف طول الأولى أو قصر الثانية.

وإلى الكم — كمية ما ألفه الشاعر من شعر — يضيف مؤلفنا عوامل ثلاثة أخرى، يحدد عن طريقها قيمة شعر الشاعر ومكانته بين الشعراء. والعامل الأول الذي يضيفه إلى الكم هو تطور الشاعر. فان كان تطوره يصور نمو ذاته وأفكاره واتجاهاته في حركة متطورة تطورا حيا، نامية كالشجرة، كان شاعرنا عظيم القدر. أما إذا توقف يوما نموه، وصار حاضره اجترارا لماضيه، كان الشاعر بعيدا عن طبقة العظماء. والعامل الآخر يكمل هذا، إذ يضيف إلى التطور والنمو وحدة متماسكة، يكون فيها أول إنتاجه وآخر إنتاجه رغم تطوره على مرور الأيام تيارا واحدا يصدر عن منبع واحد هو ذات الشاعر. ولعل هذا التنوع في وحدة، أو الوحدة في تنوع، هي أهم ركن يقدره الناقد الحديث قبل أن يحكم للشاعر أو عليه. أما الدليل الأخير عند المؤلف على عظمة شعر شاعر فهو دليل ينبثق مما فات. فافرض أنك قرأت قصيدة لشاعر ما لا تعرفه، فان القصيدة هي سبيلك الوحيد لمعرفة شعره؛ فان عرفت بعد ذلك بقية أعماله، كان محتملا أن لا يزيد ذلك من فهمك لتلك القصيدة الأولى، ومن تقديرك لمزاياها ومزايا مؤلفها. فهناك إذن عوامل خلخلة تدل على انعدام الوحدة العضوية التي تحدثنا عنها، والشاعر مهما كان قدر قصيدته تلك من الجودة، لا يمكن وضعه في صف العظماء. أما إذا سكنت القصيدة في مكانها الطبيعي في تطور الشاعر، ووجدت أن فهمك للقصيدة يعمق باكتشاف الصلة بينها وبين بقية قصائد شاعرك، وأن فهمك وتقديرك للشاعر وبقية شعره قد زاد، فذلك دليل على أن شاعرك من طينة ممتازة.

فالأمر إذن، كما يقول المؤلف، أكثر من مجرد مبحث جمالي. وقواعد علم الجمال

في غاية الأهمية ولا بد من دراستها، ولكنها وحدها لا تكفي لاصدار حكم كامل شامل على ماهية الشعر. والقراء ليسوا في حاجة إلى من يبين لهم أن المشكلة معقدة تعقد الحياة الانسانية نفسها، وأن كل ما نطمع فيه هو أن يكون الجميع على الدوام مستعدين لادراك وجود المشكلة، ومحاولة حلها.

نحو تصفية الجريمة

Explanation of Criminality

Gordon Trasler. *Routledge & Kegan Paul.* 20*s*.

الجريمة لغز حيّر الانسانية منذ أقدم العصور. فكلما ازدادت الحياة تطورا ازدادت أسباب الجريمة وتنوعت بواعثها، وكلما خطت الانسانية خطوة في سبيل التقدم صاحب هذه الخطوة نظرة جديدة إلى الجرم وأسلوب جديد في مواجهة الجرائم وعلاج مرتكبيها. فبينما كان المجرم في عصور ليست بالسحيقة شخصا تسكنه أرواح شريرة تدفعه إلى العبث بحياة الآخرين وممتلكاتهم، أصبح الآن شخصا مريض النفس عاثر الحظ أحاطت به ظروف سيئة ملأت نفسه حقدا وضغينة على البشر وبغضا للعالمين.

وكان أول من حاول وضع أسس لعلم الاجرام العالم الايطالي لمبروزو. وبالرغم من أن نظريته في الاجرام انحرفت عن الأصول السليمة للبحث العلمي، فقد كانت أبحاثه فتحا جديدا ونقطة انطلاق لسيل من النظريات والتجارب والآراء المبنية على أحدث الطرق المنهجية. ومن قبيل ذلك بحث للدكتور جوردون تراسلر، المحاضر في علم النفس الاجتماعي بجامعة ساوثهامبتون، وعنوانه «تفسير للاجرام»، وهو موضوع هذه المراجعة.

والكتاب مقسم إلى ستة فصول يعالج فيها المؤلف طبيعة التفسير العلمي، وأساليب اكتساب القيم الاجتماعية، وبيئات التدريب الاجتماعي، كما يعرض لبعض الاستنتاجات العلمية والدراسة المرضية للمجرمين. ويهدف المؤلف بصورة عامة إلى توضيح حقيقة أنه من الممكن الاستفادة من عدد بسيط من مبادىء علم النفس لوضع أساس علمي شامل يمكن أن يكون قاعدة ترتكز عليها بعض الاكتشافات البالغة الأهمية في مجال علم الاجرام والدراسات المتعلقة بالشخصية. وعلى هذا الأساس يعتبر هذا الكتاب موردا للأصول العلمية السليمة يمكن أن يفيد منه القائمون بعلاج حالات الاجرام في تكوين آرائهم ومن ثم في الاسهام بنصيب في الأبحاث الراهنة.

ويذكر عن المؤلف أنه خبير النواحي التشخيصية والعلاجية للاجرام على نطاق واسع. وسيجد العاملون في هذا الميدان ما يحفزهم على التأمل والتفكير عند قراءة هذا الكتاب، كما سيجد فيه المشتغلون بعلم النفس توسعا في نظريات التعلم يشمل مجال السلوك الاجتماعي.

ويقول المؤلف في مقدمة الكتاب إنه يهدف من مؤلفه هذا إلى أن يوحد بين آراء منبثقة عن عدة تيارات فكرية، وإنه سيعنى ببحث بعض المشكلات الرئيسية التي لا مناص من مواجهتها إذا كان لنا أن نضع نظرية للاجرام تسد الحاجات المتنوعة لعلماء الاجتماع والقائمين بأمر التشخيص والعلاج في

مجال الاجرام. ويقول المؤلف إن هذه المهمة مهمة مستعجلة ولازمة، وهي في الوقت ذاته مهمة ضخمة. فالنظريات التي تستأهل المقام العلمي لا تأتي عفوا وإنما هي وليدة البحث المضني والتمحيص والمراجعة والتدقيق.

ونظرا لما يلاحظه المؤلف من خلط بين طبيعة النظريات العلمية والأسس التي يجب أن يبنى عليها الحكم على كفاية هذه النظريات، فقد أفرد الفصل الأول من الكتاب لخصائص التفسير العلمي وعلاقتها بخصائص التطبيقات التشخيصية والعلاجية. وهو يقول في هذا المقام إن أية نظرية في أي ميدان علمي لا بد وأن تستوفي شروطا كيانية معينة إذا أريد لها أن تتخذ أساسا لأي بحث مثمر وتطبيقات تشخيصية علاجية سليمة.

وينتقل الكاتب بعد ذلك لبحث علاقة نظريات التدريب الاجتماعي بنظريات تفسير الاجرام. ونظريات التدريب الاجتماعي هي في رأي المؤلف أهم ما تمخضت عنه التطورات الحديثة في علم النفس الاجتماعي، وقد أدى بحث الصلات التي تربطها بنظريات تفسير الاجرام إلى عدد من الفروض ذات القيمة في الحصول على معلومات تجريبية عن شخصية المجرم كما نعرفها الآن. ولكي يوضح المؤلف أثر هذه المعلومات في ربط مختلف النظريات، فقد طبقها على نتائج تجريبية مستخلصة من دراسات علم الاجتماع لمشكلة الجريمة.

ولما كانت النظريات العلمية لا قيمة لها حتى في أولى مراحلها إلا إذا كانت تتيح الوصول إلى استنتاجات ذات صفة إيجابية تسمح بتجربتها واختبارها، فقد بحث المؤلف إمكانيات الأبواب الجديدة للبحث التي تهيئها المبادىء العلمية التي بسطها في كتابه. وقد تعرض المؤلف لمناقشة هذا النهج من البحث النظري في مجال التشخيص والعلاج. ونظرا لأن العلاقة بين البحث العلمي الرئيسي في علم الاجرام ودراسة الحالات الفردية دراسة مفصلة هي بالضرورة علاقة وثيقة ومتبادلة، فقد عرض المؤلف الأساليب المتنوعة التي يمكن بها تعديل النهج الراهن بحيث يمكن الذين يمارسون تشخيص حالات الاجرام وعلاجها أن يفيدوا من تقدم الأبحاث النظرية لعلم الاجرام. ويخلص المؤلف من عرضه لطبيعة التفسيرات العلمية إلى رأي مفاده أن من الضروري الوصول إلى أساس على الأقل لنظرية الاجرام وذلك لخدمة غرضين، أولهما تنسيق الأبحاث، وثانيهما لتكون هذه النظرية معيارا تقاس به أحكام المشخصين والمعالجين لحالات الاجرام. ويرى المؤلف على ضوء التماثل القوي بين متطلبات العلماء ومتطلبات المعالجين أن من المعقول أن نسعى لوضع قواعد موحدة يأخذ بها الطرفان ليحل النظام الجديد محل الفرقة التي تفصل ما بين فئات العاملين في هذا الميدان. ويرى المؤلف أيضا أن أبحاثا كثيرة تمت مؤخرا، ولكن الصلات التي يمكن أن تربط بين هذه الأبحاث لم تدرس بعد بسبب الحاجة لتنسيق الجهود في هذا الميدان.

ويتحدث المؤلف في الفصل الثالث من الكتاب، الذي يعالج فيه نظريات التربية الاجتماعية، عن العقاب والدور الذي يلعبه في مجال التدريب الاجتماعي. ويذكر الكاتب في هذا المقام أن العادة قد جرت على اعتبار العقوبة جزاء سلبيا مما أدى إلى اثارة مشكلات نظرية كثيرة. ويرى الكاتب أن التدريب الاجتماعي لا يفضي إلى القضاء على العادات المرذولة فحسب، بل يحمل الفرد على أن يأخذ بدوافع جديدة للسلوك. ويستفيض المؤلف في بحث الملابسات النفسية التي تحيط بعملية اكتساب القيم الجديدة وباكتساب نظرة الاحترام لممتلكات الغير وشخصياتهم، ويقول إن هذه العملية تسفر عن كبت ألوان معينة من السلوك وحفز الفرد على أن يأخذ بألوان أخرى منه على أساس عامل القلق النفسي الذي يصاحب هذا السلوك المكتسب وما لهذا العامل من أثر في دعم السلوك الجديد. ثم يمضي فيقول إن الانطوائيين أكثر تقبلا لاكتساب القيم الفعالة ونزعة احترام ملكيات الغير وشخصياتهم من الانبساطيين، وذلك إذا توافرت لهم ظروف بيئية معينة. أما نصيب الفرد من الانطواء أو الانبساط فهو يعتمد على عامل الوراثة.

وفي الفصل الرابع من الكتاب، الذي يبحث فيه

المؤلف ظروف التربية الاجتماعية، ببسط ثلاثة فروض، أولها أن فعالية التكيف الاجتماعي تعتمد على قوة عامل القلق النفسي الذي يصاحبه، وثانيها أن وجود صلة اعتماد قوية تربط الطفل بوالديه تثير عقوبة عدم الرضا من جانب الوالدين قلقا نفسيا عنيفا لدى الطفل، وثالثها أن صلة الطفل بوالديه تأخذ هذه النزعة الاعتمادية إذا كانت الرابطة بينهما مباشرة وعاطفية وثابتة. ويرى المؤلف أن إقرار مبادىء إيجابية معينة هي وسيلة لتعديل سلوك الطفل أكثر فعالية من مجرد وصم تصرفات معينة بأنها تصرفات معيبة، وذلك بالنظر لكثرة الفرص المتاحة لتعلم مبدأ عام له بحكم طبيعته صلة بمواقف متعددة في الحياة الاجتماعية. ويلخص المؤلف رأيه في التكيف الاجتماعي بقوله إن فعالية التكيف الاجتماعي تبلغ أقصى مداها في حالتين، أولاهما عندما يراعى في تطبيق العقوبات توقيتها على أساس ثابت وعلى نحو يدعو إلى توافر الثقة، والثانية عندما توضع لهذا التكيف الاجتماعي شروط واضحة قليلة العدد.

وقد بدأ المؤلف الفصل الرابع من الكتاب بعرض فكرة أساسية مفادها أن اكتساب الاستجابات السلبية إزاء دوافع السرقة والعنف تتخلله عملية تكيف لا يمكن أن تكون بذات أثر إلا إذا توافرت شروط معينة. ثم عمد إلى تطبيق نتائج تجريبية مستقاة من أبحاث أجريت على اتجاهات الوالدين وموقفهم من أبنائهم ليبين أن هذه الشروط التي أشرنا إليها من قبل تتوافر في أوساط العمال العاديين على نطاق أضيق مما تتوافر به في الطبقات الأخرى للمجتمع. وعلى ذلك يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن نسبة من ينحرفون إلى الاجرام من الأطفال الذين ينشأون في عائلات من هذا المستوى أعظم منها في أية طبقة اجتماعية أخرى. وتدعم هذا الرأي الملاحظات القائمة على أساس علمي.

ويعرض المؤلف في الفصل الخامس من الكتاب بعض الاستنتاجات النظرية. ويعالج أولا علاقة الاجرام بالاتجاه الانطوائي أو الانبساطي للفرد فيقول إن الذين ينحرفون إلى الاجرام من أبناء الطبقة المتوسطة يميلون إلى الاتجاه الانطلاقي بنسبة أكبر مما نلاحظه في أوساط المجرمين من الطبقات الأخرى. ثم يبحث علاقة الآباء والأبناء وصلتها بالاجرام. ويخلص من بحث هذه النقطة بنتيجة تدعمها جميع أبحاث علم النفس الاجتماعي وهي أن نسبة الاجرام أعظم بين الأشخاص الذين حرموا من الرعاية الوالدية حرمانا تاما أثناء فترة الطفولة وذلك إذا قورنوا بالأشخاص الذين نعموا بهذه الرعاية. ومن ثم يمكن أن نستنتج بأن معظم المجرمين نشأوا في ظل حياة عائلية مزعزعة الأركان. وطبيعة العلاقات العائلية التي تحيط بالطفل تفرو إلى حد كبير ما إذا كان سيسعى لتوسيع خبراته الاجتماعية وانتهاز الفرص الموائمة ليكتسب خبرات التعامل الاجتماعي وأهمها تقدير حاجات الغير والقدوة على المشاركة والصمود للمضايقات الاجتماعية البسيطة التي تصاحب صداقات البالغين. ومن ثم يمكن أن نستنتج أن المجرمين أقل كفاية في مماسة الاتصالات الانسانية من غير المجرمين. وينتقل المؤلف بعد ذلك لتحليل طبيعة القلق النفسي الذي يصاحب المواقف التي قد توحي بانتهاج سلوك إجرامي، ويقول إن حدة هذا الشعور تزداد إذا استحال تجنب الموقف وتقل إذا توافرت وسيلة لتصفيته.

ويخصص المؤلف الفصل السادس والأخير من كتابه لبحث الدراسة التشخيصية للمجرمين ومهمة العالم النفسي في هذا السبيل وقيمة عمله بالنسبة لمحاكمات المجرمين. وهو يقول إن فحص حالات الاجرام لن يكون فيما بعد وقفا على علماء النفس التابعين للسجون، بل سيحين الوقت الذي تعرض فيه تقارير نفسية عن المجرمين أثناء محاكمتهم، وسيكون ذلك مساهمة حقيقية في النهوض بمستوى اجراءات المحاكم. ويعترف المؤلف في ختام كتابه بأن السبيل لتحقيق الآمال المرجوة التي أعرب عنها في بحثه هذا سبيل طويل المدى تحف به الصعوبات. ولكنه قد أنار بكتابه هذا سبل التوفيق بين الدراسات النظرية والتطبيقات العملية لعلم الاجرام.

صالح رياض

أضواء على حياة شكسبير

The Life of Shakespeare **F. E. Halliday**

Gerald Duckworth 25*s*.

هذا هو أحدث كتب ف. إ. هاليداي عن شكسبير، وقد جاء مكملا للسلسلة الطويلة عن شكسبير وشعره التي بدأها هاليداي منذ عشر سنوات تقريبا عندما نشر مؤلفه «الاستمتاع بشكسبير» في عام ١٩٥٢.

والكتاب يعالج حياة شكسبير وفقا لتسلسلها التاريخي. فهو يبدأ بميلاده والتحاقه بالمدرسة، ثم بزواجه فنزوحه الى لندن وعمله في مسرح الجلوب، ثم عودته أخيرا الى ستراتفورد، مسقط رأسه، حيث توفي سنة ١٦١٦.

وليس في هذا التتابع التاريخي من جديد، وانما الجديد أن الكاتب قد تتبع أعمال الشاعر العظيم في ارتباطها الوثيق بكل مرحلة من مراحل تطور حياته، فاذا بها جزء منها بل هي النتاج الطبيعي لها.

ونحن إذ نرى أعمال شكسبير مقترنة بأحداث حياته الكثيرة المتشعبة، نراها في ضوء جديد يساعدنا على تفهمها وادراك البواعث التي دفعت إلى خلقها. والمؤلف لا يقتصر على سرد قصة حياة شكسبير، بل هو يروي لنا أيضا نوع التربية التي تلقاها، والبيئة التي نشأ في ظلها بتياراتها السياسية والثقافية والفنية المختلفة.

بشكسبير لم ينشأ هذه النشأة التلقائية التي يحسبها البعض، ولم يهبط عليه الوحي فجأة فكتب، وانما هو شق طريقه إلى الفن، وتلقى من الثقافة كل ما أتاح له عصره أن يتلقاه. ونحن نراه وهو صبي يقرأ في نهم كل ما تقع عليه يده من كتب كتبت بالانجليزية أو ترجمت إلى الانجليزية عن لغات أجنبية. وقراءته تتدرج ما بين قصص روبن هود إلى «الميتامورفوسس» التي كتبها الشاعر اللاتيني أوفيد وترجمها آرثر جولدنج.

وحين بلغ شكسبير مرحلة الصبا، كانت الثقافة في انجلترا تدخل في دور من أدوار ازدهارها الجبار، وذلك في النصف الثاني من حكم الملكة اليزابيث. وكان ايرل سري قد ترجم جزءا من «الابنياد» إلى الانجليزية، كما ترجم سير توماس وايت السونيتات الايطالية، ونشر سير توماس نورث بالانجليزية تراجم بلوتارك الرومانية واليونانية، وهي التي استمد منها شكسبير فيما بعد مصادر عدد كبير من مسرحياته.

وعقب هذه المرحلة بسنوات قصيرة كانت تتجمع في لندن القوى التي مهدت لشكسبير الطريق. فبينما كان دريك يحارب الاسبان وسير فيليب سيدني يكتب «السونيتات» و «أركاديا»، وسبنسر يكتب «فيري كوين»، ظهرت فئة من الشعراء وكتاب المسرح الجدد أمثال ليلي وبيل وتوماس لودج وروبرت جرين وتوماس ناش وكيد، الذين عرفوا باسم «شعراء الجامعة».

وفي عام ١٥٨٧، عندما كان شكسبير يتأهب لمغادرة بلدته في طريقه إلى لندن، وصل إلى العاصمة شاب في عمر شكسبير تقريبا تخرج حديثا من جامعة كمبردج. وكان هذا الشاب هو كريستوفر مارلو الذي جاء إلى لندن ومعه مسرحية كتبها، وكتب لها أن تكون نقطة تحول في المسرح الانجليزي. فعندما عرض مسرح الأدميرال تمثيلية «تيمور لنك العظيم» في ذلك الشتاء، كان هذا العرض بمثابة إعلان دستور جديد لكتاب المسرح الجدد.

وفي أبريل سنة ١٥٨٨ احتفل شكسبير بعيد ميلاده الرابع والعشرين في لندن، والمدينة يسودها جو من الاضطراب والقلق، وتلهبها شحنة من النشاط والتأهب في ذات الوقت. فاسبانيا تعد حملة جديدة تعلن أنها ستجهز بها على انجلترا. وقبل قرن من الزمان أعلن المنجمون أن سنة ١٥٨٨ قد تشهد نهاية انجلترا بل ربما نهاية العالم بأكمله. ورجل الشارع يتذكر النبوءة فيرتجف، والشعراء بدورهم يرتجفون،

ولكنها ليست برجفة الخوف وانما هي رجفة الفخر والانتظار، فهم يدركون أنهم مقبلون على عهد جديد، وأن بينهم وبين ١٥٨٨ موعد أكبر. وكل الدلائل تدل على ذلك، فن مسرح الوردة تهز الأعماق أصوات عبقرية مارلو الخالدة، وتهز النفوس موسيقى «تيمور لنك» و «فاوست».

وما هي إلا شهور قلائل حتى لاح الأسطول الاسباني على الشواطىء الانجليزية منذرا بالفناء، ولكن ما مرت ايام حتى نشتت في عرض البحر، وأصبحت الامريكتين وجزر الهند مفتوحة لدريك وزملائه من المحاربين.

وفي نفس الوقت الذي حدث فيه هذا التغير الكبير في مصير انجلترا كان الموقف الأدبي يمر بطور جديد. فقد بدأ عدد من الشبان الأدباء يغزون لندن ومنهم مايكل درايتون وجورج تشابمان. والى لندن أيضا وفد شاب صغير لم يتعد الحادية عشرة من عمره وهو إيرل سوثهامبتون، الذي دخل التاريخ كنصير الشعر والفنون ونصير شكسبير.

وتتالت انتصارات مارلو على مسرح الوردة، فبعد «دكتور فاوست» قدم المسرح «يهودي مالطا» و «إدوارد الثاني». وفي نفس الوقت أنهى سبنسر الأجزاء الثلاثة الأولى من قصيدته «فيري كوين»، ونشر سير فيليب سيدني سونيتاته لستللا، وأكمل نشر «أركاديا». وشهدت لندن نهضة أدبية لم تشهد لها من قبل مثيلا، ولم يكن الحافز إلى الخلق والابداع الفني أقوى مما كان عليه عندما بدأ شكسبير كتاباته.

وقبل نهاية عام ١٥٩٠، كان شكسبير قد كتب ثلاث مسرحيات، وراجع عددا آخر من المسرحيات التي أعدها للمسرح الذي يعمل معه وهو مسرح الملكة. وقد استطاع شكسبير بجهوده أن يجعل ذلك المسرح يقف على قدميه، ويصمد لمنافسة مسرح الادميرال الذي يعرض مسرحيات مارلو.

ولكن الطاعون لم يلبث أن غزا لندن، وما كانت أكثر غزواته لها في ذلك الحين. وما لبث شكسبير أن عاد إلى بلدته، كعادته كلما أقفل المرض المسارح في العاصمة.

وفي عام ١٥٩٢ قضى شكسبير في بلدته عدة شهور كتب خلالها مسرحية «ريتشارد الثالث» واستخدم أطفاله كنماذج لشخصيات الأطفال في هذه المسرحية، كما كتب في نفس الفترة القصيدة التي ذاع اسمه إثر نشرها، وهي القصيدة القصصية «ڤينوس وأدونيس» التي طبعت في حياته عشر مرات.

وفي مارس ١٥٩٥، وقبل أن يبلغ الواحد والثلاثين من عمره، كان قد أصبح شريكا في مسرح «الشامبرلين»، يتقاضى نصيبه من الربح وقدره ٤٠ جنيها سنويا بانتظام، بالاضافة إلى الأجر الذي يتلقاه عن كل مسرحية من مسرحياته.

واذا قدرنا أنه كان يكتب بمعدل مسرحيتين في العام، فان دخله السنوي يرتفع بذلك الى ما يقرب من ٦٠ جنيها، أي ما يعادل الآن ١٨٠٠ جنيها. أما دخله من نصائده القصصية، فليس معلوما على وجه التحديد، وان كانت قصيدته الثانية «لوكريس» قد حققت من النجاح ما حققته «ڤينوس وأدونيس». وبذلك استطاع شكسبير أن يحقق لنفسه الاستقرار المادي في فترة محدودة نسبيا. ولكنه حقق لنفسه أيضا ما هو أهم من الاستقرار المادي، فقد عرف السعادة الحقة والتكامل الحقيقي اللذين يلازمان عملية الخلق والابداع.

ففي السبع سنوات التي سبقت ١٥٩٥ كان قد كتب تسع مسرحيات، وقصيدتين طويلتين، ومائة سونيتة سكب فيها همس قلبه، وآمن بأنها ستعيش أبد الدهر. ونال شكسبير كل ما كان يحلم به من شهرة، فكان لاسمه دوي السحر، وكان التصفيق يتردد داخل المسرح كل ليلة والملكة اليزابيث توجه إليه بنفسها عبارات التهنئة. وفوق كل هذا وذلك كان كيانه يفيض بالسعادة الحقة، سعادة الفنان الذي يدرك بأن في أعماقه ينبوع من الشعر لا ينضب.

وبدت ظروف الحياة ذاتها وكأنها تمالىء العبقري شكسبير، فكاد أن ينفرد بالمسرح الانجليزي. فقد مات جرين فقيرا في عام ١٥٩٢، وفي العام الذي تلاه قضى مارلو مقتولا، وفي سنة ١٥٩٤ مات كيد

مغمورا ولزم بيت فراش الموت، ولم يبق سوى ناش، ولكنه لم يكن بحال شبه منافس لشكسبير، فهو لم يكن أكثر من صحفي موهوب يتمتع بقدرة قصصية، وبفقدان القدرة المسرحية. وهكذا وجد شكسبير نفسه في أوائل ١٥٩٥ سيد المسرح الانجليزي بلا منازع. ووهب نفسه لجمهوره المعجب بلا تحفظ، وقدرته على الابداع تزيد يوما بعد يوم، وخياله يتدفق كالوهج، ومن عقله المتوقد تتدفق الكلمات كالسيل لا ينقطع، ومن الكلمات يرتفع البناء المتكامل لمسرحياته ولقصائده. وفي هذه المرحلة كان حب شكسبير للكلمة لا يقل بحال عن حبه للحياة، يلهو بها ومعها، ويضفي عليها صورا وأشكالا متنوعة، بل ويبتدعها حين لا يجد الكلمة التي ترضي مزاجه، والجمهور يستجيب لكل كلمة من كلماته، ويحب فيه المرح والذكاء وحلو العبارة.

وفي نفس سنة ١٥٩٥ يدخل شكسبير في علاقة غرامية مع سيدة، من المرجح أنها السيدة التي يشير إليها في السونيتات بالسيدة السمراء، وهو يسعد في حبها ويعاني في نفس الوقت وينسج سعادته ولوعته شعرا.

على أن معاناة شكسبير في حبه تتضاءل أمام ما لاقاه سنة ١٥٩٦، فقد كانت سنة مليئة بالأحداث والخطوب. في تلك السنة كثرت الأمطار وطغى الفيضان، وهلك الزرع وغزا الطاعون لندن من جديد، وأغلقت المسارح وسافر شكسبير إلى ستراتفورد كعادته.

ورغم الأحداث العامة والخاصة التي لازمت شكسبير ذلك العام، والتي كانت كفيلة بتثبيط همة أي فنان، فقد استطاع أن يكتب في بلدته المسرحية الرقيقة «حلم ليلة صيف»، وأن يتحدى بذلك النسيج الرائع من السحر الخلاب كل الأحداث التي نزلت بأمته وبه. فقد مات دريك وهو يحاول غزو الاسبان، ومات بعده لورد هانسدون راعي فرقة شكسبير المسرحية، وخلفه في منصبه لورد كوبهام، ولم يكن يحمل للمسرح أو رجاله حبا حقيقيا.

وبعد وفاة لورد هانسدون بشهر واحد مات ابن شكسبير الوحيد هامنت وهو في الحادية عشرة من عمره. وكان محط آمال الشاعر، ومن أجله تقدم بطلب لقب «سيد» له ولعائلته. ومن سخرية الأقدار أن يجاب شكسبير إلى طلبه بعد وفاة ابنه بمدة قصيرة.

وعاد شكسبير إلى لندن وهو يحمل اللقب ليجد المسرح في حالة شديدة من الضنك والفوضى. فقد استجاب لورد كوبهام لمطالب فئة المتطهرين الدينية فطرد الممثلين من حي السبني في قلب لندن وأقفل مسارح الحانات.

ولكن هذه السنة المشؤومة انتهت بتحسن في الأحوال المسرحية. فعلى ضفاف التيمز أقيم مسرح البجمة الذي يصفه أحد السواح الهولنديين بأنه أكبر وأجمل مسرح رآه في حياته، وأنه كان يتسع لثلاثة آلاف متفرج. وإلى هذا المسرح انتقلت فرقة شكسبير، ولكنها لم تستمر فيه طويلا، نتيجة لقيام بعض الخلافات، ولتقاعس اللورد وبكهام عن الانتصار لها. وظلت الفرقة سبعة شهور كاملة شبه مشردة إلى أن مات لورد كوبهام، وخلفه في منصبه لورد هانسدون الابن.

ومرة أخرى يعود شكسبير إلى ستراتفورد ليبتاع بيتا فخما ينقل إليه زوجته وابنتيه سوزانا وجوديت ثم يعود إلى لندن. ولكن الرجل الذي عاد إلى لندن في خريف ١٥٩٧ كان يختلف عن العاشق المرح الذي زار ستراتفورد في صيف السنة السابقة. ولم يلبث أن صهر حزنه على فقد ابنه الوحيد في الكتابة، واشرد عن طريقها توازنه النفسي، بل لم يلبث الحزن ذاته أن أحاله إلى إنسان جديد. في تلك الفترة كتب «تاجر البندقية» التي تعتبر نقطة تحول في مسرحه. فقد اتسع أفقه وشمل بحبه كل شخصياته، وأسبغ عليها بلا استثناء الأعماق الانسانية، واستخدم النثر في أجزاء أكبر من مسرحياته وأصبح أحرص في استخدامه الكلمة بحيث لا يمكن استبدالها في التعبير عن المعنى المعين الذي يقصد التعبير عنه، وأصبحت الصور والاستعارات والتشبيهات تخضع لتطور الحدث، ولا يخضع لها تطور الحدث في مسرحياته. وبذلك اكتسب العمق والأصالة التي

جعلت منه ذلك الشاعر العظيم، وجعلت من مسرحياته أعمالا فنية متكاملة.

وجاءت مسرحية «هاملت» بعد «تاجر البندقية»، وقد كتبها في بداية القرن السابع عشر، وبهذه المسرحية أكمل النصف الأول من كتاباته وبدأ النصف الثاني الذي بلغ فيه قمما جديدة مثل مسرحيات «لير» و «تيمون الأثيني» و «عطيل» و «ماكبث» وبقية روائعه من مأساة إلى ملهـــاة. وان مقارنة بسيطة بين مسرحية كمسرحية «كوميديا الأخطاء»، وهي من المسرحيات التي كتبها في بداية عمله المسرحي، وبين مسرحية «العاصفة» وهي آخر كتاباته، لتبرز مدى الشوط من التقدم الذي قطعه شكسبير.

وهكذا يصحبنا المؤلف من أول الشوط الى آخره مسجلا مدى التقدم الفني الذي أحرزه شكسبير، ومدى التطور الذي طرأ على أسلوبه وعلى شعره وعلى تفكيره وهو يتقدم في العمر من الشباب إلى الرجولة إلى الكهولة حتى توفي في بلدته عام ١٦١٦.

رشاد رشدي

فن السيرة

Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960

Edited by James L. Clifford. *Oxford University Press.* 25*s*.

ما تزال المعركة التي بدأت في انجلترا، منذ قرون أربعة، حول كتابة السيرة مستمرة، وما تزال الآراء تتضارب في ماهية هذا النوع من الكتابة: أهو فن أم صناعة؟ ومن هو كاتب السيرة المثالي: أهو الذي يعالج مادته بروح الفنان، أم هو الذي ينظر إليها كما ينظر أي باحث إلى المادة التي يجمعها ويرتبها في معمل أبحاثه؟ ومن منهما يستطيع أن يصل إلى الحقيقة كاملة؟ وهل هناك مثل هذه الحقيقة؟

وبينما المعركة تدور، تصدر كتب السيرة التي تختلف فيما بينها اختلافا بينا في المنهج الذي تتبعه، وفي الطريقة التي تصور بها الشخصيات المعروفة أو المغمورة. ومما يستدعي الدهشة حقا أن نجد هناك أكثر من كتاب واحد عن سيرة شخص معين، فاذا قارنا هذه الكتب ببعضها البعض راعنا الاختلاف الذي يبدو في الصورة التي يقدمها كل كتاب لنفس الشخص، وكأن كل منها يتحدث عن شخص مختلف. وأبلغ مثال على ذلك كتب السيرة الخمسة التي ظهرت عن حياة الكاتب والتر سافيدج لاندور. فالغرض من كتب السيرة الثلاثة التي ظهرت في الأعوام الخمسة عشر الأخيرة أن تبين إلى أي حد فشل كاتب السيرة الأول، جون فورستر في إبراز الصورة الحقيقية للاندور، في مؤلفيه الأولين عن حياة هذا الكاتب. ولأن كاتب السيرة الثاني استعمل خياله أكثر مما يجب بدأ كاتب ثالث في كتابة سيرة لاندور متبعا منهج البحث العلمي الدقيق في جمع المعلومات والحقائق وترتيبها ترتيبا زمنيا نعرف منه كل ما فعله لاندور عاما بعد عام، بل أحيانا يوما بعد يوم. ونقرأ هذا السفر الضخم الذي كلف صاحبه الكثير من الجهد والوقت والمال، نقرأه حتى الصفحة الأخيرة، دون أن نعرف شيئا عن حقيقة لاندور الانسان. وكان هذا النقص الوحيد، والكبير، هو ما حفز كاتب السيرة الثالثة إلى إعادة كتابة سيرته. غير أن النقاد ما زالوا يعترفون بضرورة كتابة سيرة أخرى لحياة لاندور.

وحين بدأ هذا النوع من الكتابة لم تكن هناك مشكلة ما تواجه كاتب السيرة، إذ انها كانت قاصرة على كتابة حياة العظماء والرجال الصالحين. وكان هناك تقليد متبع في التحدث عن حياة هؤلاء — كقدوة يحذوها الآخرون — تدور حول كرم شمائلهم، وحميد سجاياهم. ولهذا لم يكن العجز عن جمع المادة عائقا في سبيل كتاب السيرة. ونجد هذا واضحا فيما قاله أسقف رافينا، حين لم يجد المادة اللازمة لكتابة سيرة سلفه، إذ قال: «لقد ألفت السيرة بنفسي، بمعونة الله وصلاة زملائي». وظلت

كتابة السيرة نسير وفق هذا التقليد المعروف حتى القرن السابع عشر. فلقد صاحب حركة الاصلاح والتقدم العلمي حينئذ اهتمام بالفرد وبمعرفة الدوافع النفسية لسلوكه وتصرفاته. وبدأ مع ذلك الاهتمام بالفرد العادي، فكتب روجر نورث سيرة اخوته الثلاثة. وكان كاتب السيرة إذ يعرض نواحي الضعف في الشخصية لا يبغي تشهيرا أو هجوما، بل كان يرمي إلى غرض خلقي. فكان نورث يعتقد مثلا أنه من الأفيد للقارىء أن يعرف عدد المرات التي سكر فيها الاسكندر من أن يعرف عدد المرات التي انتصر فيها لأنه إذا عرف النتيجة السيئة لشرب الخمر على حياة الاسكندر، أقلع هو عن شربها.

أما أول من جعل من كتابة السيرة فنا فهو جيمس بوزويل الذي كان لكتابه عن حياة صامويل جونسون أثر بعيد في نفوس القراء. فقد كان بوزويل يعتقد أن كتابة السيرة هي شيء أهم من مجرد سرد أحداث وحقائق. فكتب عن جونسون كما يكتب الروائي أو الكاتب المسرحي عن شخصية بطله، فصوره لنا كما كان في حياته العادية وفي مناقشاته مع أصدقائه. واستطاع بموهبته الفنية هذه أن يعيد جونسون إلى الحياة فعرفه القراء معرفة جيدة وراحوا يتحدثون عن صامويل جونسون وكأنهم كانوا يعرفونه معرفة شخصية.

غير أن أتباع بوزويل فشلوا فيما نجح هو فيه، إذ كانت ينقصهم موهبته العجيبة في رسم شخصية من يكتب سيرته. ومن الأسباب التي جعلت كتاب السيرة ينصرفون عن طريقة بوزويل، مجيء الحركة الرومانتيكية التي جعلتهم يهتمون اهتماما خاصا بالمشاعر الداخلية للفرد. وكما عبر الشعراء في ذلك الوقت عن أدق احساساتهم الخاصة، وكشفوا عن أعماق نفوسهم، كان على كاتب السيرة أن يتحدث نفس الحديث عن الشخص الذي يكتب حياته. غير أن رد الفعل الذي تلى تلك الحرية في التعبير، رجع بكتابة السيرة إلى الوراء، فلقد عارض الفيكتوريون المتزمتون هذا الكشف عن العواطف والمشاعر الخاصة، وكل ما يمت من بعيد أو قريب إلى المسائل الجنسية. وعادت كتابة السيرة تتحدث عن جليل الأعمال ونبل الصفات، مما أدى إلى ما يشبه عبادة الأبطال.

مكتب

توزيع المطبوعات العربية

يعد سنويا بطاقات عربية جميلة تناسب جميع الأعياد والمناسبات السعيدة. البطاقات تمثل مناظر ورسومات عربية بالألوان بأحجام وأثمان مختلفة.

المكتب على استعداد لمساعدتك في الحصول على أي كتاب صادر عن أي دار للنشر في العالم العربي أو في بريطانيا. اكتب في طلب البيانات إلى :

ARABIC PUBLICATIONS DISTRIBUTION BUREAU

7, Bishopsthorpe Road, London, S.E. 26., England

وأصبحت المشكلة التي شغلت الكتاب والنقاد هي مشكلة الحقيقة، واشتد النقاش بين من يطالبون بعرضها كاملة، وبين من يريدون إسدال الستار عليها. ومن بين هؤلاء الأخيرين وردزورث وكولريدج. فالأول يقول إن الصمت من حق الميت، وان البحث عن الحقيقة كاملة هو شيء قاصر على المحيط العلمي فقط. وهكذا تصبح السيرة موضوعا للدراسات النقدية، فتظهر في عام ١٨١٣ دراسة عن كتابة السيرة لجيمس ستانفيلد. وهي دراسة عن المشاكل التي تواجه كاتب السيرة وكيفية معالجتها. وأدلى الكثيرون من كتاب القرن التاسع عشر بآرائهم في هذا الموضوع، ومن بين هؤلاء كولريدج وكارليل ولوكهارت وغيرهم. وكانت مناقشات هؤلاء تدور في إطار خلقي: إلى أي مدى يحق للكاتب أن يتحدث عن أخطاء وخطايا من يكتب عنه، وما الفائدة الخلقية التي تعود على القارىء، وما هي حقوق الميت وأقربائه وأصدقائه. وتنقسم الآراء بين محبذ الكتمان، وبين من ينادي بأن الحقيقة أهم من جرح مشاعر البعض.

ويزداد أنصار الرأي الأخير في مطلع القرن العشرين. ومن بين من قادوا هذه الحركة التي ترمي إلى الحرية التامة في البحث عن الحقيقة وفي سردها علانية هو ليتون ستراتشي الذي ظل تأثيره واضحا جليا في النصف الأول من القرن. لقد هدم ستراتشي عبادة الأبطال التي كانت سائدة في العصر الفيكتوري بحديثه الساخر عن بعض شخصيات ذلك العصر، التي أحاطها أهله بهالة من التبجيل الزائف. وبالرغم من أن أسلوب ستراتشي أثار حنق الكثيرين إلا أنه سرعان ما أصبح من مؤسسي مدرسة لها أسلوبها الخاص في كتابة السيرة. والسبب في نجاح ستراتشي أنه كان ينظر إلى موضوعه بروح الفنان. فلم يكن يتقيد بالمادة الجافة الباردة التي تملأ معمل الأبحاث، أو بالأوراق الصفراء التي يرى البعض فيها أهم الأسانيد. كان أولا يكوّن رأيه عن الانسان الذي يكتب سيرته، ويجعل هذا الفهم دليله في اختيار ما يختار من حقائق وأحداث، ثم يقدم لنا عن طريقها صورة جلية واضحة تنبض بالحياة. غير أن خطـــورة هذه الطريقة هي أن الذاتيـة قد

the story of Napoleon's Marshals

THE MARCH OF THE TWENTY-SIX

R. F. Delderfield

A dramatic and intensely interesting book about the rise and fall of the men that Napoleon made Marshals of France, the men who shared in the glory of one of the world's greatest dictators, shared too in his attempt to conquer the Middle East.

25s., *fully illustrated.*

hodder and stoughton

English Language Teaching

Issued quarterly, subscriptions (6s. per annum post free or 1s. 6d. each copy) should be sent to OXFORD UNIVERSITY PRESS, PRESS ROAD, NEASDEN, LONDON, N.W.10.

Oxford University Press, in association with the British Council, are now publishing this well-known journal. It consists mainly of articles on the theory and practice of teaching English as a foreign or second language at all levels—in schools, evening classes and the lecture room. There are also book reviews, news items, correspondence, and answers to readers' questions on English usage.

Teaching of Structural Words and Sentence Patterns Stages 1 & 2

A. S. HORNBY *6s 6d each*

This book aims at helping the teacher by suggesting procedures and devices for teaching the various items that are listed in modern syllabuses. Stage I deals with items most likely to be taught in the early stage of an English course. There is a table of phonetic symbols, notes on stress symbols, and substitution tables which summarize new material in each chapter.
Stage II carries on from Book 1, broadening out much of the material already introduced and adding new material, and using more advanced vocabulary. Sketches illustrating various points are given in the text.

Exercises in English Patterns and Usage

R. MACKIN *Books* 1, 2 *and* 3 *each* 2*s* 8*d*

Book 1 covers present, past and perfect tenses; patterns of simple tense structure; phrasal and inchoate verbs.
Book 2 covers compound and infinitive sentence patterns including conditional and relative clauses; adverbials; stress; and further treatment of phrasal verbs.
Book 3 deals with phrasal verbs again; prepositional and adverbial uses of particles (in, off, down, etc.); positions of adverbs of manner; the uses of direct and indirect speech; and the active and passive forms of verbs and when they should be used.
A key to the exercises is in preparation.
The object of these exercise workbooks is to consolidate the knowledge of structures and verb usage which students have learned but may not have mastered.
These are U.K. published prices

OXFORD UNIVERSITY PRESS
AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE
LONDON E.C.4

تطغى فيها على الموضوعية، فيقدم لنا الكاتب الصورة التي يراها هو عن الشخصية التي يكتب عنها.

وجاء بعد ستراتشي من عالجوا النقص في أسلوبه، ووضعوا الأسس الحديثة لكتابة السيرة. ومن بين هؤلاء أندريه موروا وأميل لودفيج وهارولد نيكلسون وفيرجينيا وولف ودافيد سيسيل. والحرب التي تقوم بين هؤلاء وبين المؤرخين تبين انقسام الرأي الشديد في هذه الآونة، وخاصة تلك التي تلت الحرب العالمية الثانية. وكان رأي لودفيج وموروا مثل رأي ستراتشي، وهو أن السيرة فن، مثل فن الرواية والشعر، يجب أن يعطى لكاتبها مطلق الحرية، ومن الغباء أن نطالب فنانا بأن يغمض عينيه عن الحقيقة. ويعترض برنار ديفوتو على ذلك، وهو في اعتراضه هذا يعبر عن وجهة نظر المؤرخين، فيقول إن كتابة السيرة ما هي إلا عملية جمع المادة من مختلف مصادرها، ومعالجتها كما نعالج المادة التاريخية. وبين هذين الطرفين المتناقضين وقف الكتاب الآخرون. وتمثل فرجينيا وولف حيرة هؤلاء وترددهم بين الرأيين. فبينما كانت تؤمن في عام ١٩٢٧ بأن كاتب السيرة فنان، عادت تقول، بعد اثنى عشرة عاما، إنه ما هو إلا صاحب حرفة ماهر. ويؤمن كاتب آخر، جيمس فلكسنر، بأن كاتب السيرة ما هو إلا محاو يستطيع بمهارته الجمع بين الصفات المتناقضة، بين الحقيقة والخيال، بين روح البحث العلمي وملكة الخلق المسرحي.

ويسود في العقدين الثالث والرابع الاعتقاد باستحالة الجمع بين الفن والتاريخ، غير أن هذا الاعتقاد يتلاشى في العقدين التاليين، حين يدور الحديث عن فن التاريخ. وتضيق الهوة بين الطرفين، وتتقارب وجهتا النظر. ويرى كتاب السيرة أن هناك طرقا متعددة، وأنه من العسير أن يوجد نقلبد واحد في الكتابة يتبعه الجميع. ولسوف نستمر الكتابات التي تسيطر عليها الروح الفنية، وتلك التي تسير وفق البحث العلمي. ونشير هنا إلى نوع هام من كتب السيرة، وهو الذي يستنير كتابه بآراء علم النفس. ونحن لا نعني هنا تلك الدراسات التي راح كتابها يستعرضون فيها محصولهم من الكلمات والاصطلاحات التي لا ترد إلا في كتب علم التحليل النفسي، ويبالغون في اعتمادهم على آراء فرويد، إنما نعني الفائدة التي تعود على كتابة السيرة من الاستعانة بتقدم الدراسات النفسية. فلقد تقدمت هذه الدراسات تقدما كبيرا بحيث أصبح من الخطأ تجاهلها في تلك الكتابات بالذات، التي ما هي إلا محاولة عقلي أن يفهم عقلا آخر. ولن يستطيع كاتب السيرة أن يقدم لنا دراسة عميقة شاملة، إلا إذا كان ملما إلماما علميا صحيحا بدراسات علم النفس عامة.

إن مشكلة السيرة هي مشكلة البحث عن الحقيقة، وهو شيء شاق جدا، لأن الحقيقة المطلقة أمر قد لا يكون له وجود. والكتاب الذي بين أيدينا يعرض لنا تطور هذا البحث في القرون الأربعة الأخيرة. فقد اختار مؤلفه جيمس كلبفورد وجهات النظر التي صاحبت هذا التطور منذ القرن السادس عشر حتى يومنا هذا، وترتيبها الترتيب الذي يساعدنا على فهم حقيقة المشكلة التي سوف تظل قائمة ما دام هناك تطور في الفكر البشري.

شفيق مجلي

الفـــهـرس

الكاتب	المقالة	الصفحة
كولين ويلسون	اتجاهات في الرواية الحديثة	6
عبد الله البشير	صحوة	21
أبو	الكاريكاتور	25
نور شريف	تشارلز ديكنز	36
محمد عبد العزيز	العودة	59
غسان كنفاني	دم الضحية	61
ت.س.إليوت	دراي سلفجز	70
عبد الحميد صبرة	لمحة في تاريخ العلوم عند العرب	80
آلان بونس	بن نكلسون	93
مصطفى عبد المتعال قدال	في فهم الشعر	102
صالح رياض	نحو تصفية الجريمة	114
رشاد رشدي	أضواء على حياة شكسبير	117
شفيق مجلي	فن السيرة	120